

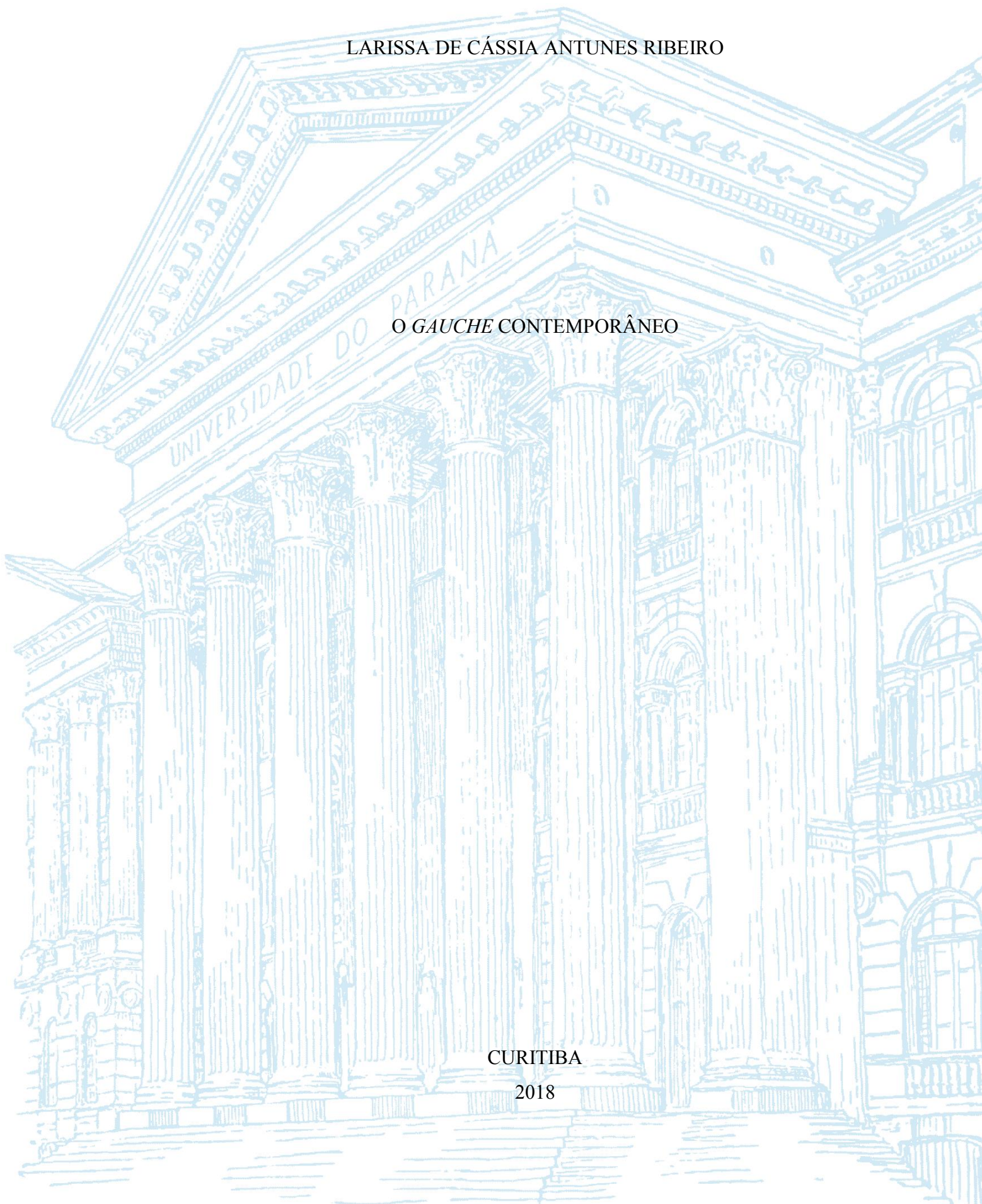
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARISSA DE CÁSSIA ANTUNES RIBEIRO

O GAUCHE CONTEMPORÂNEO

CURITIBA

2018



LARISSA DE CÁSSIA ANTUNES RIBEIRO

O *GAUCHE* CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras,
Setor de Ciências Humanas e Letras, Universidade
Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do
título de Doutora em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Ribeiro, Larissa de Cássia Antunes
O *Gauche* contemporâneo / Larissa de Cássia Antunes Ribeiro. – Curitiba,
2018.
182 f.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas e Letras da
Universidade Federal do Paraná.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 – Crítica e interpretação.
2. Poesia brasileira – História e crítica. I. Título.

CDD – B869.1



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LARISSA DE CASSIA ANTUNES RIBEIRO** intitulada: **O GAUCHE CONTEMPORÂNEO**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 13 de Abril de 2018.

FERNANDO CERISARA GIL
Presidente da Banca Examinadora

MARIA LUISA CARNEIRO FUMANERI
Avaliador Externo

ALLAN VALENZA DA SILVEIRA
Avaliador Externo

UBIRAJARA ARAUJO MOREIRA
Avaliador Externo

MARLY CATARINA SOARES
Avaliador Externo



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

ATA Nº855

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

No dia treze de abril de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala 1013, R. General Carneiro, n. 460, Ed. D. Pedro II, foram instalados os trabalhos de arguição da doutoranda **LARISSA DE CASSIA ANTUNES RIBEIRO** para a Defesa Pública de sua tese intitulada **O GAUCHE CONTEMPORÂNEO**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: FERNANDO CERISARA GIL (UFPR), MARIA LUISA CARNEIRO FUMANERI (UNINTER), ALLAN VALENZA DA SILVEIRA (UFPR), UBIRAJARA ARAUJO MOREIRA (UEPG), MARLY CATARINA SOARES (UEPG). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela Aprovação da aluna. A doutoranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca, dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, FERNANDO CERISARA GIL, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 13 de Abril de 2018.

FERNANDO CERISARA GIL
Presidente da Banca Examinadora

MARIA LUISA CARNEIRO FUMANERI
Avaliador Externo

ALLAN VALENZA DA SILVEIRA
Avaliador Externo

UBIRAJARA ARAUJO MOREIRA
Avaliador Externo

MARLY CATARINA SOARES
Avaliador Externo

Dedico ao leitor desta tese.

AGRADECIMENTOS

Agradeço por todas as circunstâncias e conjunturas, que eu reconheço como grandes e poéticas, as quais proporcionaram a minha caminhada até aqui. Tais como as palavras que me encantam e despertam as imagens que configuram o meu campo de visão, as sonoridades que trazem as representações para as imagens que me cercam, os cheiros e o gosto das coisas que me trazem as diversas experimentações.

Agradeço pela minha saúde física, à luz vibrante que toma a janela do meu quarto de estudos, a maciez plácida e aconchegante do meu gatinho que me acompanha na trajetória desta escrita.

Agradeço aos meus avós, Arthur Antunes Ribeiro e Ilízia Antunes Ribeiro, que me ensinaram sobre o ritmo da vida;

Aos meus pais, Luiz Antonio Feola e Rita de Cássia Antunes Ribeiro, que me incentivaram ao exercício diário e à persistência necessária;

À minha tia, Elisabete, pelo encanto pelas palavras e pelo carinho inocente;

Aos meus irmãos: Ana Caroline, pelo exemplo de dedicação aos estudos; Rafaella Ribeiro Feola, Fernanda Ribeiro Feola e Luiz Arthur Ribeiro Feola, pelo companheirismo, segurança, compreensão e alegria de viver e estar junto;

Ao meu companheiro, Emmanuel Augusto Gomes Furtado, pelo maior apoio, amor e dedicação diários;

Agradeço ao meu orientador: Professor Dr. Fernando Cerisara Gil, por compartilhar seus conhecimentos e traçar importantes reflexões para o aprofundamento desta pesquisa;

Aos Professores Drs: Marly Catarina Soares e Ubirajara Araujo Moreira, que me inspiram desde a graduação e são fundamentais para o meu desenvolvimento acadêmico;

Ao Professor Dr. Allan Valenza e à Professora Dra. Maria Luísa Carneiro Fumaneri,
que teceram valiosas contribuições através de suas leituras criteriosas;

Aos meus amigos que acreditam no meu trabalho e sempre estão presentes, de alguma
forma, em minha vida;

À Instituição;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras;

À CAPES, pela ajuda de custo.

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema a obra de *Carlos Drummond de Andrade* e os seus desdobramentos dentro da dinâmica estética e social. A importância desse poeta para a Literatura Brasileira é imensurável. Dentro do seu contexto de produção, o *gauche* dialoga com o desenvolvimento do Modernismo e do Pós-Modernismo. Através da transfiguração do *eu*, o poeta se coloca frente ao mundo e suas representações. Isso ocorre por meio da estética da *gaucherie*, a qual é potencializada, de maneira diversa, a cada fase do autor. Ela parte da ironia Moderna e desemboca no *pastiche* Contemporâneo. A ironia é o recurso que fundamenta o olhar oblíquo e apresenta a complexidade da matéria poética. Esta pesquisa investiga as formas do riso *drummondiano* frente ao mundo globalizado e à sociedade Pós-moderna. A metodologia de estudo ocorre através das análises de poemas que apresentam as variações do *gauche*, considerando a obliquidade das significações como elemento central de interpretação. Para tanto, utiliza-se a abordagem do Pós-modernismo, apresentada por Frederic Jameson (1985), como produção artística que busca a descentralização dos conceitos e dialoga com a sociedade de consumo, onde se instala a Poesia Contemporânea. As obras selecionadas pertencem a *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, em que aparece a figuração inicial da personagem tortuosa; *A Rosa do Povo*, cuja abordagem social é problematizada; *Claro Enigma*, *Observador no escritório* e *Passeios na ilha*, ocorre a representação do poeta publicamente introspectiva; e *Lição de Coisas*, em que a palavra aparece como a principal protagonista.

Palavras-chave: *Gauche*. Poesia. Pós-moderno. Contemporâneo.

ABSTRACT

This research has as its theme the work of Carlos Drummond de Andrade and its unfolding within the aesthetic and social dynamics. The importance of this poet to the Brazilian Literature is immeasurable. Within its context of production, the *gauche* dialogues with the development of Modernism and Post-Modernism. Through the transfiguration of the self, the poet stands before the world and its representations. This occurs through the aesthetics of *gaucherie*, which is potentiated in a different way to each phase of the author. It starts from the Modern irony and ends in the Contemporary pastiche. The irony is the resource that grounds the oblique look and presents the complexity of poetic matter. This research investigates the forms of Drummondian laughter vis-a-vis the globalized world and Post-modern society. The study methodology is based on the analysis of poems that show *gauche* variations, considering the obliquity of meanings as a central element of interpretation. To do so, the post-modernism approach, presented by Frederic Jameson (1985), is used as an artistic production that seeks the decentralization of concepts and dialogues with the consumer society, where Contemporary Poetry is installed. The selected works belong to *Alguma Poesia* and *Brejo das Almas*, when the initial figuration of the tortuous character appears; *Rosa do Povo*, whose social approach is problematized; *Claro Enigma*, *Observador no escritório* and *Passeios na ilha*, occurs the representation of the publicly introspective poet; and *Lição de Coisas*, in which the word appears as the main protagonist.

Keywords: *Gauche*. Poetry. Post-modern. Contemporary.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
CAPÍTULO I - SER <i>GAUCHE</i> EM TEMPOS MODERNOS	19
1.1. A tortuosidade nos espaços do ser	28
1.2. A tortuosidade do ser nos espaços	50
CAPÍTULO II - SER <i>GAUCHE</i> EM TEMPOS PARTIDOS	65
2.1. O Brasil, o Poeta e o Mundo	65
2.2. Eu, as pétalas e os espinhos	75
2.2.1. O poeta há tempos!	83
CAPÍTULO III - SER <i>GAUCHE</i> HÁ TEMPOS	92
3.1. Decifrar o enigma e perder-se na ilha	95
3.1.1. As possibilidades do eu	100
3.1.2. As possibilidades do mundo	112
CAPÍTULO IV - SER <i>GAUCHE</i> NOS DIAS DE HOJE	123
4.1. Olhar para o passado e sorrir sem graça	124
4.2. O <i>gauche</i> e o <i>pastiche</i> de si mesmo	139
4.2.1. As palavras são <i>gauches</i>	144
4.2.2. As palavras na <i>gaucherie</i> do espaço	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS	176

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pensar em nosso contexto atual e encontrar o lugar da Poesia Brasileira é uma tarefa bastante desafiadora, pois implica a compreensão dos sujeitos e dos seus papéis na sociedade. Por mais que essas questões sejam amplas demais para serem tratadas com a responsabilidade e conhecimento de causa, torna-se imprescindível investigá-las, pois elas tangenciam o meu objeto de estudo: a obra *drummondiana* e a sua contribuição à Poesia Contemporânea¹. Desse modo, explora-se a estética do *gauche* e a sua aproximação com a Pós-modernidade.

Evidencia-se que há uma imensa fortuna crítica a respeito do eu lírico e as suas várias fases; as mais oportunas para a minha proposta são: *O gauche no tempo*, no qual Affonso Romano de Sant'Anna traz o olhar estruturalista sobre as posições do *gauche* no mundo; em *Verso Universo em Drummond*, José Guilherme Merquior apresenta as interfaces da *gaucherie*; em *Influências e Impasses*, John Gledson relaciona a obra *drummondiana* com diversas outras, (mas a que interessa para este estudo é a comparação com Mário de Andrade, pois ela aponta a posição do poeta frente ao Movimento Modernista em sua fase inicial, e aborda a posição que o *gauche* toma diante da decisiva influência que recebe); em *Drummond: uma poética do Risco*, Iumna Maria traça a configuração social e estética de *A Rosa do Povo* e, em *Drummond: Da rosa do Povo à Rosa das Trevas*, Vagner Camilo destaca como a tendência de introspeção do poeta ganha magnitude na obra *Claro Enigma*, após apresentar o “impulso social” em *A Rosa do Povo*.

Todas essas obras abordam o que há de mais tocante na literatura *drummondiana*: a construção do *gauche* de maneira dinâmica e sempre inacabada. A criação dessa personagem aparece na primeira estrofe do *Poema de sete faces*, o primeiro poema do primeiro livro do autor: “Quando eu nasci um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: — Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.” (ANDRADE, 2012, p. 53)². A tortuosidade e a inadequação são as marcas contínuas do sujeito lírico. Porém, este se transforma no decorrer de toda a obra do poeta e as marcas acompanham cada mudança.

Observa-se que o ponto central do lirismo da *gaucherie* é a estética da desconstrução contínua. O dismantelamento do tempo, do espaço e dos sujeitos ocorre sucessivamente, sem que jamais o eu lírico se depare com um acabamento definido. É o desconstruir que se

¹ *Poesia Contemporânea* é a expressão mais abrangente para designar a produção a partir do Pós-Modernismo. Dessa forma, tem-se como intuito destacar as aproximações entre a obra de Drummond, a Poesia Pós-Moderna até a Poesia dos tempos atuais.

² ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. In: GUIMARÃES, Julio Castañon (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62**: de Aluma Poesia a Lição de Coisas. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

constrói ininterruptamente e isso vem acompanhado de angústia e insegurança, expressas através da ironia. A Pós-modernidade está atrelada ao movimento desenfreado dos acontecimentos; o que torna difícil para os sujeitos, a reflexão e o controle sobre as suas próprias atitudes.

Dentre as principais definições a respeito da Pós-modernidade e do Pós-Modernismo, destaca-se a de Eagleton (1997), devido à percepção clara e a ampla repercussão que ela apresenta. Segundo o autor: “A palavra pós-modernismo geralmente refere-se a uma forma de cultura contemporânea, enquanto que o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico”. (EAGLETON, 1997, p. 7). Desse modo, a Pós-modernidade depende de uma série de acontecimentos que desencadeiam nas concepções interrogativas ou “estilos de pensamentos”, os quais, de acordo com Eagleton: “duvidam das noções clássicas de verdade, razão, identidade e idade, da ideia de progresso e emancipação universais, de estruturas únicas, grandes narrativas ou fundamentos definitivos de explicação”. (EAGLETON, 1997, p. 7).

A partir da Segunda Guerra Mundial, essas concepções começam a ganhar força, mas em cada país, elas se desenvolvem em contextos diferentes. E por isso é imprudente definir a Pós-modernidade de modo contundente, pois ela é representada por pluralidades ainda mais abrangentes expressas pelo Pós-Modernismo. Conforme Eagleton (1997), o “Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete alguma coisa de mudança de uma época, de uma arte pluralista superficial, descentralizada, infundada, autorreflexiva, divertida, derivativa, eclética, que torna indistintas as fronteiras entre cultura ‘alta’ e ‘popular’, bem como arte e experiência cotidiana”. (EAGLETON, 1997, p. 7). Observa-se que o conceito invade os limites do próprio Modernismo, o qual também esbarra na maioria dessas características, exceto: “pluralista superficial”, “descentralizada” e “infundada”, pois o Modernismo Brasileiro não se desvencilha do diálogo entre o local e o internacional.

A respeito dessas possíveis relações entre o Pós-modernismo e o Modernismo, é interessante ressaltar as reflexões de Lyotard:

O que é então o pós-moderno? Que lugar ocupa ou não ocupa no trabalho vertiginoso das questões lançadas às regras da imagem e da narrativa? Faz certamente parte do moderno. De tudo o que é recebido, mesmo da véspera (“modo”, “modo”, escrevia Petrônio), deve suspeitar-se. Qual é o espaço com que se confronta Cézanne? Com o dos impressionistas. E qual é o objeto, no caso de Picasso e de Braque? O de Cézanne. Com que pressuposto rompe Duchamp em 1912? Com o de que é preciso fazer um quadro, mesmo que seja cubista. E Buren interroga esse outro pressuposto que pensa ter saído intacto da obra de Duchamp: o lugar da apresentação da obra.

Espantosa aceleração, as “gerações” precipitam-se. Uma obra só pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna. O pós-modernismo, entendido assim, não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante. (LYOTARD, 1993, p. 24)

Assim, compreende-se que o Pós-moderno é um diálogo crítico com o que é Moderno ou Contemporâneo a seu tempo de produção. Por questionar expressões ideológicas de uma certa época, pode se transformar em Moderno, caso venha a corroborar com uma nova concepção que se torne vigente. O Pós-moderno implica a liberdade de criação. A abordagem que mais contextualiza o conceito é apresentada por Frederic Jameson.

A sociedade de consumo e as rápidas apreensões do tempo e do espaço fazem com que as pessoas enxerguem o mundo de modo cada vez mais fragmentário e inconstante. É a sensação de insegurança e caos que assolam e determinam a Pós-modernidade. Essas mudanças se realizam com a instalação do capitalismo multinacional, sobre o qual o teórico argumenta: “Esse novo momento do capitalismo pode ter sua datação no surto do crescimento do pós-guerra nos Estados Unidos, no fim da década de 1940 e início dos anos cinquenta, ou, na França na fundação da V República, em 1958.” (JAMESON In KAPLAN, 1993, p. 27). É um momento de crença na possibilidade de desenvolvimento e na instalação do bem-estar comum a partir de uma nova ordem. No entanto, no decorrer do movimento econômico, ideológico e cultural, as consequências não são tão agradáveis a todos. O autor acrescenta:

Os anos sessenta são, sob muitos aspectos, o período transicional fundamental, um período em que a nova ordem internacional, o neocolonialismo, a Revolução Verde, a computação eletrônica e a informática foi, ao mesmo tempo, instalada e assolada, ou abalada, por suas próprias contradições internas e pela resistência interna. (JAMESON In KAPLAN, 1993, p. 27)

Assim, a Pós-modernidade se instala, como expressão das consequências desse capitalismo.

No Brasil, ela vem à tona por meio de acontecimentos que despertam a possibilidade do país se tornar uma nação desenvolvida. Rincón (1995) elenca fatos importantes para esse contexto:

O surgimento da ideia de resistência cultural, o Cinema Novo, a Canção de protesto, a integração dos jovens, a explosão dos meios de comunicação, a configuração da cultura como espetáculo, a contracultura, o underground, o Teatro Oficina, a crise do logocentrismo, o milagre econômico do regime militar, a repressão o crescimento inusitado da indústria cultural, as culturas alternativas, a Abertura, a redemocratização. (RINCON, 1995, p. 108)

Toda produção artística que ocorre a partir desses acontecimentos dialoga com o efêmero, a fragmentação e a descontinuidade. Com relação à produção de poesia brasileira, a partir do século XIX e XX, Simon (1999) afirma, de modo contundente: “Um dos traços mais notáveis da poesia brasileira deste século é sua radical Contemporaneidade, isto é, sua capacidade de se atualizar esteticamente e de participar nos destinos da sociedade.” (SIMON, 1999, p. 27). A nossa poesia possui a característica de interagir com as plurais expressões, a fim de ser considerada atual, nas palavras da autora: “(...) sintonizada com sua circunstância histórica viva, ela tem sido uma poesia sempre pronta a dialogar com as mais recentes correntes artísticas, tanto quanto capaz de produzir soluções originais nos diferentes momentos do movimento moderno.” (SIMON, 1999, p. 27).

Os autores brasileiros sempre se depararam com o desafio de escrever a partir de estéticas providas da cultura europeia. Devido a isso, as produções se constituem por meio da expressão de um material referenciado nos modelos reconhecidos como literários, e da autenticidade de criação. Esses fatores revelam uma característica peculiar na maioria dos escritores nacionais: *a abordagem do duplo*. Pasta Junior (2013), denota dois regimes que organizam a nossa literatura: “(...) um que, exigindo a formação do juízo autônomo prescrevia a distinção entre o mesmo e o outro; e um outro regime que tornava inconcebível a distinção entre o mesmo e o outro.” (PASTA JUNIOR In CHEMANA, 2013, p. 40). Assim, o duplo se instala, de tal maneira, que a realização literária prescreve duas impossibilidades: a de se fazer como a arte estrangeira e, também, a de se constituir como brasileira.

Simon (1999) argumenta que se o século XIX representa a força imitativa da nossa poesia, a qual funcionou *a reboque da cultura europeia*, sem muita representação nacional; o século XX continua com esse mesmo anseio: “(...) a modernidade poética tem assumido aí o papel de porta-voz do progresso almejado para o país, como se vivêssemos eternamente às vésperas de um desenvolvimento integrado que hoje já se pode dizer que não veio, nem virá.” (SIMON, 1999, p. 28). Denota-se a indissociabilidade entre a arte nacional e a internacional, pois como justifica a autora: “Se for apenas integrada, a literatura torna-se mera imitação do modelo europeu; para se constituir como sistema próprio, como literatura nacional, não pode fazê-lo em abstrato, precisando especificar sua diferença por meio do modelo que, aos poucos, tem sua hegemonia enfraquecida.” (SIMON, 1999, p. 29).

É verdade que a vanguarda brasileira se coloca enquanto representação particular; o modo como o contexto local é trabalhado dinamiza as propostas internacionais. Se isso não ocorresse, a nossa cultura estaria representada como um vazio. Dessa maneira, quanto mais se descreve as peculiaridades brasileiras, mais representativo o país aparece no cenário mundial.

Simon (1999) argumenta: “(...) o desajuste entre a realidade atrasada e o mundo moderno não devia ser escamoteado; ao contrário, tinha de ser exposto ao máximo em seus contrastes, de tal maneira que as disparidades por ele criadas pudessem compor uma imagem global da modernidade do ponto de vista brasileiro.” (SIMON, 1999, p. 29).

Assim, a poesia representa o papel revolucionário: acompanhar o desenvolvimento do mundo cultural. As disparidades sociais funcionam como impulso para a autenticação da cultura brasileira:

Em tempo observemos que, a despeito de arcaísmos, vícios culturais e anacronismos de toda ordem, o subdesenvolvimento sempre estimulou a imaginação atualizadora; a poesia brasileira estava fadada por assim dizer ao moderno e ao anti-tradicional, forçosamente posicionada contra o que parecia estorvo colonial. (SIMON, 1999, p. 29 - 30)

A dicotomia da arte nacional-universal é o grande mote Modernista. Mário de Andrade (1988) declara a respeito: “O que há é mais nacionalismo. O Brasil para os brasileiros – ou regionalismo exótico. Pois é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la.” (ANDRADE, 1988, p. 28). Desse modo, o brasileiro deveria enxergar a sua arte como algo tão importante quanto a arte estrangeira. O movimento Moderno tem o desejo de acordar a nação. Todavia, o poeta, com o seu olhar *gauche*, não abraça a causa de maneira tão contundente e idealizada. Sua poesia é moderna, mas não é panfletária. Mário de Andrade tece apontamentos sobre a escrita de Drummond e o adverte: “Você faça um esforcinho pra abraçar-se (...). Você ainda é muito civilizado do antes-da-guerra pra cair no chofre do primitivismo do séc. XX (...).” (ANDRADE, 1988, p. 31).

Antônio Callado (2007) pontua como o poeta representa o país:

Drummond é um poeta que dá toda inquietação do Brasil, toda a inspiração. Há uma grande forma que a vida brasileira reclama. Drummond parece que tem disseminado pela poesia todas essas coisas, inclusive a extrema simplicidade, como em “E agora, José”, uma expressão que vive na boca do povo. Os poemas mais difíceis exprimem a aspiração de um país inteiro à ordem, à coisa clara o que reflete a inquietação do povo brasileiro. (CALLADO, Antonio In MORAIS NETO, 2007, p. 145)

Por que o escritor consegue revelar o anseio de uma nação, sem ser tão específico e partidário da própria cultura? Como os leitores se reconhecem em seus textos? De que forma um autor adquire a popularidade sem deixar o requinte e o hermetismo de sua linguagem? Callado (2007) acentua: “Drummond não é apenas um poeta de uma maneira de expressão ou de um tema. É um poeta vário, um poeta que tem faculdade de ser múltiplo, um poeta de

várias regiões geográficas.” (CALLADO In MORAIS NETO, 2007, p. 145). Sem dúvidas, é a sua posição *gauche* que garante a pluralidade e o diálogo múltiplo com os anseios e queixas sociais.

Nos tempos de globalização, os sujeitos tem a impressão de serem livres e integrados com os acontecimentos do mundo todo. E, nesse cenário, como a poesia brasileira vem sendo produzida desde o fim do século passado e no período atual? Simon (1999) descreve: “(...) aqueles radicalismos de teor social (modernismo dos anos 20), formal (vanguardismo dos anos 50) e expressivo (marginalismo dos anos 70) se desmancharam no ar. Como não há mais nacionalismo nem utopias à vista, o princípio de atualização artística chega ao fim e com isto se esvai a potência do novo.” (SIMON, 1999, p. 34).

A Pós-modernidade faz com que as questões de identidades nacionais sejam atenuadas a tal ponto que as produções literárias parecem fracassadas: “Enfim, o idioma da poesia está hoje pacificado, e nesta atitude de aceitação consumista de todo o legado da tradição (moderna e antiga) o dado novo é que a criação poética vai se tornando cada vez mais uma tradição zelosa de si e de seus próprios valores.” (SIMON, 1999, p. 35). A autora indica as causas dessa situação, por ela observada:

a) é a liberdade de circular por todos os movimentos e propostas anteriores, sem restrições e sem dramas, em jogos de linguagem que atropelam as historicidades. Multiplicaram-se os tradicionalismos, todos modernos, em cujas opções estéticas atenuadas, identificamos a aparência de exigência formal e riqueza de tendências — fenômeno que se impôs com a retraditionalização frívola da poesia nos anos 80, contra o rebaixamento do poético e o desleixo formal da poesia marginal; b) é a identificação com os rótulos modernos, sem as inquietações e os sentidos críticos de origem, rótulos estes quase sempre traduzidos em falsas continuidades ou superações pós-modernas; c) é a integração tranquila no horizonte do mercado, rendição que em muitos casos passa por consciência crítica. (SIMON, 1999, p. 36)

Os fracassos, apontados pela autora, podem representar a riqueza da produção atual por essa estar desprendida de convicções e condições improfícuas ou inoportunas para a Pós-modernidade.

A obra *drummondiana* fornece uma série de questionamentos sobre a necessidade brasileira de se fazer plena e universal. Mas o que se sobressai em sua literatura é, antes, a condição humana. O poeta questiona a função de escritor, descrita por Pasta Junior (2013): “Em vez de realizar o retorno sobre si, o eu se vê preso na má ifinidade de um movimento pendular em que ele bascula, interminavelmente entre o mesmo e o outro – condenado a

repetir sem término e sem saída a mesma fórmula: o outro é o mesmo, o mesmo é o outro, e assim indefinidamente.” (PASTA JUNIOR In CHEMANA, 2013, p. 40). A poesia na Pós-Modernidade vive um retrocesso, caso não considere essa questão.

O mundo contempla a rapidez; o sujeito está entre discursos e ser brasileiro se torna menos interessante do que ser globalizado. Para tanto, realiza-se a duplicação do eu a fim de entrar em vários ambientes. De acordo com Pasta Junior: “É por excesso de duplicação que o duplo, aí, não se completa e se furta. Suspenso no jogo infinito dos reflexos – como que aprisionado no espelho – esse duplo é demasiado puro para que se possa desdobrar na polaridade ambígua que caracteriza o duplo inteiramente configurado.” (PASTA JUNIOR In CHEMANA 2013, p. 40). A função do indivíduo está em crise, pois as redes sociais exigem a exposição contínua e a necessidade ininterrupta de tecer e publicar inúmeras narrativas de si. Desse modo, ocorre a problemática mencionada pelo autor “(...) o mesmo que se forma tornando-se outro, forma-se suprimindo-se, constituindo-se desaparecendo. Ele é, assim sempre duplo e sempre inapreensível.” (PASTA JUNIOR In CHEMANA, 2013, p. 40). Basta questionar para que rumo caminha a poesia brasileira Contemporânea e se, de fato, perdeu-se o ideal modernista, declarado por Mário de Andrade (1988): “Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia que criarmos o ideal, a orientação brasileira. (...) Então seremos universais porque nacionais.” (ANDRADE, 1988, p. 29). A personagem *gauche* deixa esse processo em evidência. Ela interroga o próprio Modernismo e a função do escritor brasileiro a todo momento.

A partir desses apontamentos, o presente trabalho investiga de que modo o riso *drummondiano* aborda o papel do poeta brasileiro frente ao mundo globalizado e à sociedade Pós-moderna. O estudo considera a obliquidade das significações como elemento central de interpretação. Para tanto, utiliza-se a abordagem do Pós-modernismo, apresentada por Jameson (1985), como estética que visa uma nova forma de produção artística e busca a descentralização dos conceitos, mas dialoga com a sociedade de consumo e a Poesia Contemporânea. A análise acompanha a dinâmica do *riso* e da *ironia*, juntamente com a transição do *gauche* no percurso de suas fases. As obras selecionadas pertencentes a *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas* trazem o *gauche* inicial, cuja fragmentação do eu e do mundo é a marca principal. Nesse momento, entre os anos 20 e 30, a relação que o poeta estabelece com o Modernismo de São Paulo, cujas referências principais são: Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Há, portanto, a discussão com relação aos preceitos e motivações da estética inovadora e de fatores nacionais dessa época. Os poemas selecionados de *A Rosa do Povo* (1945) abordam as dificuldades do poeta em âmbito social e político. Aqui, o *gauche* se

coloca diante da sociedade e a sua voz destoa por apresentar a poesia, mais uma vez, como desvio. Em *Claro Enigma* (1951) e *Passeios na ilha* (1952), há a tentativa de isolamento da voz autoral, porém, esse posicionamento se revela como a abordagem social mais relevante para se compreender o mundo. De longe e de fora, o crítico e o poeta traçam as suas perspectivas e apresentam o olhar esquivo e afirmam as suas vozes diante da imensidão das representações. Os poemas de *Lição de Coisas* (1962) condicionam a relação que o *gauche* estabelece com a sua própria linguagem. De maneira inovadora, descreve as oblíquas possibilidades das palavras e seus campos imensuráveis de significação.

A estrutura desta pesquisa ocorre da seguinte maneira: no Capítulo I, apresenta-se a relação do *gauche* e o riso *escrachado*; no Capítulo II, o *gauche* social e o riso *catastrófico*, no Capítulo III, o *gauche* reflexivo e o riso *para si*; no Capítulo IV, o riso da palavra.

CAPÍTULO I

SER *GAUCHE* EM TEMPOS MODERNOS

Quem já viu no Rio, do alto de seus morros, dia
de bruma de sol? De quando em quando, uma nortada
carrega a serração; descortina-se, por minutos, o mais
belo panorama. Entretanto, logo volta a bruma e o limita
de novo. A poesia do sr. Carlos Drummond de Andrade,
imersa na silva de suas fórmulas, de seu humor, de sua
graça corrosiva, que esconde no sorriso, o canto crispado
da boca - a poesia do sr. Carlos Drummond de Andrade
dá essa impressão visual.
(CÉSAR In GUIMARÃES, 2012, p. 950)

A poesia *drummondiana* compreende a análise do indivíduo e do mundo. O eu lírico realiza suas observações através de movimentos poético-discursivos. A personagem analisa o mundo e as coisas sob um prisma ou uma posição desconfortável diante da vida e do espaço. Ser *gauche* é estar à margem dos acontecimentos. Drummond nos apresenta a sua postura, enquanto autor, da seguinte maneira: o poeta está em conflito com o mundo e com a humanidade. Desajeitado, desalojado, desconfortável, mas inserido no espaço; a única maneira de não se sentir preso é revelar a inquietação com o meio. Portanto, o lirismo, para ele, é a sua própria condição. Antes mesmo de ser Moderno, ele é esquerdo.

Os dois primeiros livros de poesia acompanham o movimento Modernista dos anos 20 e 30; defendido por Mário de Andrade³, o poeta se apresenta de maneira inusitada através do humor peculiar. Bosi (1997) comenta sobre o que Otto Maria Carpeaux chama de “alma muito pessoal”⁴, na poética do *gauche*: “Parece-me que ‘alma muito pessoal’ significa, no caso, a aguda percepção de um intervalo entre as convenções e a realidade: aquele hiato entre o parecer e o ser dos homens e dos fatos que acabam virando matéria privilegiada do humor, traço constante na poesia de Drummond.” (BOSI, 1997, p. 494). O humor e a ironia, na obra desse poeta, revelam a contradição do mundo e dos indivíduos. Desde o início, o eu lírico se mostra através do absurdo impasse que o faz deslocado. Assim se desenha a essência *gauche*.

Affonso Romano de Sant’Anna (2008) argumenta sobre os diversos *eus* que o eu lírico

³ Sabe-se que o Modernismo repercutiu no Brasil inteiro e houve diversas mudanças e nuances específicas que ocorreram sincronicamente e diacronicamente. Porém, no presente texto, apresentam-se os questionamentos que Drummond ressalta com relação à liberdade de pesquisa estética, a renovação da linguagem poética e a criação da língua nacional, propostas por Mário de Andrade, e com a abordagem inspirada na terra e na gente brasileira, bem representada por Oswald de Andrade.

⁴ Em *Origens e fins*, Casa do estudante do Brasil, 1943, p. 331.

representa: “O poeta se diversificou em egos auxiliares dentro da própria cena para conhecer os múltiplos acessos de seu Ser, mas ao se disfarçar em vários atores, não deixa nunca de ser espectador e crítico de seu próprio drama existencial.” (SANT'ANNA, 2008, p. 16). A sua estética não se constitui somente pelo exercício camaleônico, mas através do disfarce e as suas repercussões.

Mário de Andrade (1972) chama a atenção para a marca de timidez do autor e o modo como reage a ela através de sua escrita: “A reação intelectual contra a timidez já está mais que observado: provoca amargor, provoca humour, provoca fazer graça sem franqueza, nem alegria, nem saúde.” (ANDRADE, 1972, p. 34). O *gauche* se define como aquele que se coloca em cena e depois senta com o público para analisar o ato encenado. Porém, enquanto observa, não julga, pois não há certo e errado; apenas se comove com o que foi possível representar e ri para expressar a sua lástima. Sant’Anna (2008) separa toda a obra *drummondiana* em três atos de um drama existencial: “Eu maior que o Mundo / Eu menor que o Mundo / Eu igual ao Mundo.” (SANT'ANNA, 2008, p. 16). Todavia, tal separação se apresenta como conclusiva⁵. O que se contempla, nesta tese, é o eu frente ao mundo, tanto como estratégia de interação quanto como necessidade de observação. E essa relação aproxima e afasta o poeta das propostas modernistas, considerando que ele adere ao Movimento e o questiona.

O Modernismo foi uma grande tentativa de liberdade intelectual brasileira. Ele aconteceu juntamente com a esperança de colocar o país num âmbito de globalização positiva. Futuristas e anti-passadistas, os artistas se veem no compromisso de inovar as técnicas, pois o mundo, a partir da Primeira Guerra Mundial, dá ao homem a dimensão da força das máquinas, fazendo com que os limites e horizontes sejam quebrados. A destruição, provocada pela tecnologia utilizada nas guerras, também abre um panorama de possíveis e inéditas reconstruções. O Brasil não foi destruído, mas precisa se desenvolver. Aos olhos dos intelectuais tradicionalistas, isso deve ocorrer com a incorporação dos exemplos acadêmicos europeus; para os Modernos, por meio da representação do eficaz e inédita. Mário de Andrade (1972) define os motivos fundamentais para a urgência de situar a nação no ritmo globalizado:

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o

⁵ Ressalta-se, aqui, todo respeito e admiração à abordagem técnica de Affonso Romanno de Sant’Anna. Porém, para a presente análise, procura-se problematizar as definições absolutas do autor, para tornar mais factível o diálogo com as propostas da Pós-Modernidade.

desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. (ANDRADE, 1972, p. 231)

Essa remodelagem requer a superação do que se produzia na época; os poemas parnasianos e simbolistas de diversos autores, e a prosa de Monteiro Lobato, por exemplo, trazem a visão determinista ou insuficiente para a identidade plural brasileira. Desse modo, o apelo pela destruição se mostra como uma dinâmica de abordagem social. O país (o maior exportador de café do momento) se transformava, aos poucos, pela industrialização, com a abertura de novas abordagens intelectuais e a produção artística que privilegia o cotidiano em processo de adaptação. O crítico acentua: “Mas esta destruição, não apenas continha todos os germens da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira.” (ANDRADE, 1972, p. 242). O que justifica o Movimento, para esse autor, é a fusão de três princípios fundamentais: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” (ANDRADE, 1972, p. 244). Observa-se que cada um desses três princípios exige que os intelectuais estudem o país, investiguem-no e realizem obras que revelem as peculiaridades brasileiras.

O que proporciona essa perspectiva é um conjunto de fatores, bem pontuados por Candido e Castello (1977): “A denominação de Modernismo abrange, em nossa literatura, três fatos intimamente ligados: um movimento, uma estética e um período.” (CANDIDO; CASTELLO, 1977, p. 7). Demarcada na Semana da Arte Moderna, de 1922, a nova estética brasileira se estende até 1945. (CANDIDO; CASTELLO, 1977, p. 7 - 8). No entanto, essa definição pode ser mais ampla, considerando as manifestações que levaram à realização da Semana e os limites fluidos entre o Modernismo e o Pós-modernismo. De todo modo, as observações de Candido e Castello são bastante importantes para a concepção política e histórica que pontua a produção artística moderna.

O desenvolvimento nacional se mostra de forma clara e essencial, ainda que se trate de um desejo utópico, como declara Andrade (1988): “Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não vive, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime.” (ANDRADE, 1988, p. 23). O objetivo de atualização da “inteligência artística brasileira” somente é possível devido às transformações sociais e econômicas, que têm como centro São Paulo. O vertiginoso progresso industrial faz com que se pense na nova configuração da população que cresce e se mistura cada vez mais. A vinda

de imigrantes italianos influencia a perspectiva progressista e a tendência fascista que o governo brasileiro apresenta no momento. Mário de Andrade (1972) salienta a caracterização da cidade, comparando-a com Rio de Janeiro:

São Paulo era espiritualmente muito mais moderna, porém fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. (...) O Rio era muito mais internacional como norma de vida exterior. Está claro: porto do mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. (ANDRADE, 1972, p. 236)

São Paulo tem a marca caipira, o que caracteriza uma das peculiaridades representativas do Brasil. O autor descreve:

Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito província não servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo pela sua atualidade industrial e pela sua industrialização, em contato espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo. (ANDRADE, 1972, p. 236)

A valorização da identidade ou da crença na própria cultura parece ser a chave para os males que assolam a subalterna posição internacional do nosso país. Mário de Andrade (1998) enfatiza: “O que nós todos queremos (...) é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias. Ou como diz Manuel Bandeira, (enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos).” (ANDRADE, 1988, p. 29). No entanto, esse progresso é acompanhado de interesses políticos, os quais fogem, muitas vezes, das concepções dos artistas.

Vários Modernistas apresentaram posicionamento político de esquerda, inclusive o trio dos Andrades: Mário, Oswald e Carlos Drummond. Porém, o Movimento foi apolítico, pois visava incluir o maior número de integrantes possível, com as mais variadas e divergentes perspectivas. Todavia, observa-se que as novas estéticas influenciam o desenvolvimento governamental da época, pois como aponta Carpeaux (1999): “Assim como o tenentismo revolucionário de 1930 produziu comunistas, estado-novistas e liberal-democratas, assim o Modernismo de 1922 reuniu todas as possibilidades; e para ele também a Revolução, acabando com o poder das velhas elites, foi uma data decisiva.” (CARPEAUX, 1999, p. 879). O velho governo determina as bases sociais; a regência dos academicismos define o artista brasileiro e as suas possibilidades até então. Dessa maneira, ocorre a conjunção de poderes emergentes na política e nas artes contra as elites.

A forma de representar o país como um todo se dá a partir da imagem do índio, do mestiço e da Independência do Brasil. Não é à toa que a data escolhida para a Semana é justamente o centenário desse momento histórico. Na tentativa de mostrar a importância do nativo e de ressaltar as injustiças sofridas, a Independência simboliza o resgate e a crença na autonomia econômica e cultural, o que culmina com a nova fase brasileira a partir da década de 20. Tudo isso remete ao ímpeto de desenvolvimento, bem como explica Candido (1977): “No índio, no mestiço, viram a força criadora do primitivo, no primitivo, a capacidade de inspirar a transformação da nossa sensibilidade, desvirtuada em literatura pela obsessão da moda europeia.” (CANDIDO, 1977, p. 11).

Essa obsessão é refletida não apenas no conteúdo, como também na forma. A revelação do Brasil pelo próprio brasileiro se torna um imperativo. O autor precisa conhecer a sua língua e as suas origens para ser Moderno. Andrade (1972) explica: “Saber escrever está muito bem; não é mérito, é dever primário. Mas o problema verdadeiro do artista não é esse: é escrever melhor. Toda história do profissionalismo humano, o prova. Ficar no aprendido não é ser natural: é ser acadêmico; não é despreocupação: é passadismo.” (ANDRADE, 1972, p. 246). Desse modo, compreende-se que passadismo corresponde ao não-rompimento do artista brasileiro com a condição de mero colonizado. O movimento traz a preocupação de olhar para o passado não para superá-lo ou apagá-lo, mas para reutilizá-lo no projeto nacional. Schwarz (1987) pontua a respeito: “Portanto, a modernidade, no caso, não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país.” (SCHWARZ, 1987, p. 11). Tal invenção representa a fusão de toda multiplicidade que o constitui. O tom criativo ocorre por meio desse retrato abrangente e impreciso.

A busca pela inserção da oralidade nas obras é uma forma de atingir o novo com toda a sua singularidade. O Brasil não possui uma língua culta e uma coloquial, uma falada e uma escrita, mas uma imensa diversidade de expressões que dão o acento identitário. Candido (1977) pontua: “Acentua-se a diversidade regional para a melhor compreensão da unidade nacional.” (CANDIDO, 1977, p. 14). Desse modo, destaca-se a poesia de Oswald de Andrade, a qual apresenta o paulista como síntese do brasileiro. Schwarz (1987) define o lirismo *oswaldiano* da seguinte maneira: “Um lirismo luminoso, de pura solução técnica, nos antípodas de sondagem interior, expressão ou transformação do sujeito (individual ou coletivo).” (SCHWARZ, 1987, p. 22). Porém, ela é dotada de ingenuidade devido à representação brasileira ser descrita como um campo harmônico das diferenças. Schwarz (1987) argumenta: “Digamos que a poesia de Oswald perseguia a miragem de um progresso

inocente. Para que o moderno-de-província, o moderníssimo e o arcaico se acomodem, é preciso que se encontrem. Os locais inventados por Oswald para a sua conciliação, espécies de praça pública, constituem achados em si mesmos.” (SCHWARZ, 1987, p. 24). Assim, a unidade que dá o acento brasileiro aparece sob o viés do pertencimento: todos carregam a sensação de irmandade. Percebe-se que os possíveis afastamentos, provocados pelas diferenças, são ignorados. O poeta apresenta um lirismo metafórico ou sintético, bem como descreve Schwarz (1987):

Pode ser o Brasil inteiro, dividido ao meio por um trem, como o vazio pelo meridiano; podem ser ‘campos atávicos’, cheios de ‘Eleições, tribunais e colônias’; ou o terreno abstrato da gramática, onde a boa gente brasileira, sem discriminação entre negros e brancos, mas com uma alfinetada nos mulatos, vence o pedantismo lusófilo e põe o pronome no lugar errado, o que é o certo. (SCHWARZ, 1987, p. 24)

Todavia, com relação ao Movimento Antropofágico, a concepção de Oswald é perspicaz. A antropofagia representa a dúbia posição brasileira: primitivismo e intelectualismo. O ato de comer e deglutir o outro para absorver as qualidades alheias, ou conjuga-las às já adquiridas. Isso representa, entre outras coisas, identificar a figura do índio fora do olhar civilizador português. É o selvagem quem ensina e propõe a Modernização através do preceito básico: “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.” (ANDRADE In TELES, 1976, s/p.). O que esse movimento apresenta é uma ordem mundial, um alerta para o funcionamento do mundo. O domínio se dá a partir da valorização do outro e de si mesmo. Quem consegue o poder é aquele que se utiliza das qualidades alheias. Em outras palavras, o lema é: vamos deixar de ser tão explorados e passar a explorar um pouco. No entanto, se ingerir as influências significa o uso do novo e a adaptação do mesmo, esse processo pode ser perigoso, caso a adaptação não ocorra de modo eficaz, o que significaria copiar novamente os modelos do exterior.

A *Poesia Pau-Brasil* teve como mote a liberdade de expressão. Andrade (1976) expõe: “Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação. (...). Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.” (ANDRADE In TELES, 1976, s/p.). Ocorre a consciência crítica das particularidades brasileiras, tais como: a distância entre norma culta da escrita e a fala coloquial; valores culturais dominantes e as culturas populares; atraso cultural e o contato

com a Modernidade. O Movimento Antropofágico, como já mencionado, explora a autenticidade da expressão nacional: “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.” (ANDRADE In TELES, 1976, s/p.). O projeto é tão lúcido quanto à especificação da ordem mundana que separa a Antropofagia em dois níveis: um que insere os países desenvolvidos, outro os subdesenvolvidos: “A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.” (ANDRADE In TELES, 1976, s/p.). Reagir, lutar, expressar a arte nacional de modo libertário significa adentrar numa arena de luta e partir para o combate. Para tanto, é preciso estratégia de ação e ineditismo para vencer o inimigo. O uso de expressões coloquiais, juntamente com a inserção de palavras regionais, realiza o intuito de colocar a voz do brasileiro para ser ouvida. Dessa maneira, o nacionalismo é exaltado no ritmo fragmentado do trânsito da cidade, impresso nos versos livres e brancos.

A cidade grande representa o universalismo, ou seja, há nela o retrato do Brasil acompanhando o desenvolvimento do mundo. Mário de Andrade (2013) salienta: “Houve substituição de uma ordem por outra. Assim, na poesia modernista, não se dá na maioria das vezes concatenação de ideias, mas associação de imagens e principalmente: SUPERPOSIÇÃO DE IDÉIAS E DE IMAGENS. Sem perspectiva, nem lógica intelectual.” (ANDRADE In MARQUES, 2013, p. 281). A superposição de imagens foge de idealismos prontos. O leitor precisa recorrer e revisitar as suas próprias concepções e ideologias, o que recai na liberdade de expressão e de pensamento. Todavia, Drummond estabelece uma outra maneira de fazer poesia moderna brasileira, sem contemplar apenas os coloquialismos, nem deixar totalmente a gramática tradicional. Em entrevista a Geneton, ele salienta: “Fiz versos meio malucos. Mas a maioria dos meus versos obedece muito ao ritmo e, em grande parte, às leis da metrificação e da versificação da língua portuguesa.” (ANDRADE In MORAES NETO, 2007, p. 81). Assim, ele declara seguir o ritmo da língua nacional e não necessariamente o de um período de modernização, por mais que a Modernidade esteja implícita em sua obra.

O poeta acompanha as novas propostas artísticas e os acontecimentos do país. Economicamente, a crise de 1929 contradiz as expectativas progressistas. Além disso, um dos objetivos principais do Modernismo de 1922 é a destruição do prestígio de um academicismo provinciano. Mas isso não se realiza; os novos poderosos voltaram a prestigiar a Academia. Brito (1958) descreve: “(...) voltam-se a importar modelos europeus, em parte já tão peremptórios em seu país de origem como fora o Parnasianismo de 1920. E o clima atual da

literatura brasileira está novamente determinado por aquele nacionalismo regionalista que os modernistas da primeira hora tinham combatido tanto.” (BRITO, 1958, p. 124). Nesse clima, é publicado *Alguma Poesia*, o livro de estreia de Carlos Drummond de Andrade. O poema “No meio do Caminho”, por exemplo, já havia sido publicado em 1924 e provocou uma repercussão muito grande. Esse texto pertence à primeira etapa Moderna, pois faz uso da linguagem fragmentada, imprimindo toda potencialidade do verso.

Mário de Andrade, ao comentar a publicação, discorre sobre a característica do sujeito Drummond que invade o lirismo do autor: “Carlos Drummond de Andrade, de um individualismo também exacerbado, nos deu um livro que revela o indivíduo excessivamente tímido. Já isso transparece na rítmica dele, inaferrável, disfarçadora. Daí uma riqueza de ritmos muito grande, mas psicologicamente, quase desnorteante, porém.” (ANDRADE, 1972, p. 32). A timidez extrapola no disfarce que compõe a diversidade rítmica, sendo o *gauche* um agente de explosões de perspectivas particulares. Desse modo, o autor define: “Poesia sem água corrente, sem desfiar e concatenar de ideias e estados de sensibilidade, apesar de toda construída sob a gestação da inteligência. (...) Poesia feita de explosões sucessivas. Dentro de cada poema as estrofes, às vezes os versos, são explosões isoladas.” (ANDRADE, 1972, p. 33). Essas explosões podem ser entendidas como revelações que a ironia proporciona.

Voltando ao exemplo de “No meio do caminho”, a repetição revela ao mesmo tempo, a grande indignação e a enorme incapacidade de resolução. Assim, é um riso que critica, mas que não consegue superar o que é criticado. O eu lírico não apenas observa a cena, mas se inclui nela. De acordo com Moraes Neto (2012): “O Sr. Carlos Drummond, poeta, é um homem do mundo e não um cidadão numa sociedade. Não há como negar que esta reclame, por vezes, o direito de subjugar o recalcitrante. O sr. Carlos Drummond defende-se, porém, pela ironia, a deliciosa ironia que é um dos grandes encantos de seu livro (..)” (MORAIS NETO In GUIMARÃES, 2012, p. 947). Moraes Neto (2012) coloca o poeta como “cidadão do mundo”, um mineiro que extrapola o regional ou um brasileiro que vai além de seu país. (MORAIS NETO In GUIMARÃES, 2012, p. 947). E não há nada mais irônico do que fazer parte do Modernismo a partir dessa posição.

O tratamento dado em *Alguma Poesia* sobre o mundo e os acontecimentos se faz a partir do olhar minucioso de um relato, sem julgamento de valor. Por isso, Candido (1995) argumenta: “O sentimento, os acontecimentos, o espetáculo material e espiritual do mundo é tratado como se o poeta se limitasse a registrá-los, embora o faça de maneira anticonvencional preconizada pelo modernismo.” (CANDIDO, 1995, p. 67). É por meio da ironia que os assuntos mais corriqueiros acabam se tornando poéticos. Candido (1995) conclui: “Este

tratamento, mesmo quando insólito, garantiria a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o eu e o mundo como assuntos de poesia.” (CANDIDO, 1995, p. 67). O relato ou a abordagem mais coloquial sobre o eu e o mundo dão o tom de uma poesia que se abre, de repente, despreocupada em assinalar a importância do objeto poético, mas o da poesia em si.

Sérgio Buarque de Holanda afirma a característica dúbia ou múltipla de *Alguma Poesia*: “O traço próprio desta obra está precisamente em que ela não se insere em nenhuma das categorias estáveis, a do 'poético', ou a do prosaico, a do sério, ou a do frívolo, que servem quando muito, para os classificadores e os críticos, mas guarda em si, ao contrário, os mais díspares elementos.” (HOLANDA, 1996, p. 559). Portanto, o olhar *gauche* se pauta nessa fragmentação conjuntiva, ou seja, o mundo e o sujeito são constituídos por pedaços aleatórios e contraditórios. Desse modo, Holanda (1996) reitera:

(...) — a livre emoção, tanto quanto o falsete e a reserva irônica, a 'piada' assim como o mais puro lirismo — representam, na verdade, partes necessárias, inseparáveis de um mesmo conjunto, e que, reunindo-se, não se temperam ou se confundem, antes se destacam e se valorizam por obra do seu mesmo contraste. (HOLANDA, 1996, p. 559)

Drummond parte, desse modo, da técnica cubista e corrobora com o olhar inovador modernista. Merquior (2012) argumenta a respeito: “A alternância de poemas grotescos de estilos mesclados e das peças puramente satíricas ou cômicas, dá o tom de *Alguma Poesia*. (...) Temas característicos do modernismo, como a crítica ao fascínio alienatório como a ‘supercivilização’ europeia recebem um tratamento francamente satírico.” (MERQUIOR, 2012, p. 44). Porém, a característica do *gauche* se destaca no que há de menos evidente no Modernismo: o disfarce.

As críticas refletem um eu distante e isolado, pois o mundo lhe parece um terreno movediço. Assim, o crítico declara: “A poesia surge quando o universo se torna insólito, enigmático, embaraçoso - quando a vida já não é mais evidente.” (MERQUIOR, 2012, p. 54). O eu lírico dispõe dessa característica, a de desmistificar os conceitos, contrariar todas as respostas e revelar o absurdo do nada, no sentido de expor a falta de explicação. O autor também aponta a peculiaridade constante do *gauche*: “Do mesmo modo o primeiro Drummond, revolucionando a técnica do lirismo e estilo do verso, ampliando a concepção literária do mundo, continua fiel a uma certa metafísica da subjetividade e da concepção pré-técnica da poesia.” (MERQUIOR, 2012, p. 44). Nos bastidores do trabalho com a técnica, a poesia incorpora os absurdos do mundo. Na primeira, o poeta situa as contradições por meio

do riso escrachado.

1.1. A tortuosidade nos espaços do ser

Em *Alguma Poesia*, o poeta apresenta a linguagem bastante solta e prosaica. Cada poema tem a sua peculiaridade irônica dentro da visão oblíqua. Se o riso está impresso em todo o livro, em *Lanterna mágica*, *Coração numeroso* e *Romaria* ele é extremamente revelador. A partir desses textos, o *gauche* traz a coletividade do povo sob o ponto de vista particular. Dessa forma, ele ocupa a posição de cidadão comum e desdobra-se na condição de brasileiro.

Em *Lanterna mágica* há o intuito de conceituar o Brasil como um todo. O modo como isso acontece é por meio da visão em foco, por isso a paisagem brasileira aparece como fragmentos. A marca de individualidade prevalece na apresentação, pois os textos evidenciam o sujeito a partir da paisagem desenhada. Sendo assim, a perspectiva de especialista, que prevê um discurso analítico, é rechaçada. Por trás de cada afirmação, está a sugestão de que não se pode confiar nessa visão tão pessoal, a qual não apresenta compromisso com a veracidade. No entanto, o texto apresenta a verossimilhança, através da linguagem e da narrativa, a tal ponto que o leitor passa a considerar as concepções do eu lírico.

Destaca-se que o título faz alusão a duas referências muito importantes. A primeira se remete ao próprio instrumento artístico. Salgueiro (2013) o descreve:

O próprio título “A Lanterna Mágica” é uma metáfora alusiva ao instrumento de projeção de imagens em cenas sucessivas, inventado no século XVII e muito popular na cultura visual do XIX – era um espetáculo para todo tipo de público, uma espécie de combinação original de imagens, sons, diálogos que se relaciona com a história do livro ilustrado, [e precede] o desenho animado e o cinema – do audiovisual à multimídia, essas linguagens visuais do século XX⁶.

Esse aparelho, bastante utilizado na Europa, mexeu com as fantasias humanas na época. Provocou a criação de inúmeros mitos e curiosidades e, por isso, serviu de referência para o desenvolvimento de cenários fantasmagóricos. Em ambiente jornalístico, as

⁶ Explicação de Ségolène Le Men, no catálogo da exposição *Lanternes magiques, tableaux transparents*, no Musée d'Orsay, em Paris, em 1997.

especulações sobre a realidade e seus mistérios, inspiradas na tecnologia do aparelho, despertam os temas do desenvolvimento urbano. Salgueiro (2013) pontua:

“Lanterne Magique” é também o título de panfletos revolucionários que voltam ao longo do século, ainda que com outros objetivos além dos políticos – o divertimento e a instrução predominam, na França, a partir de 1835. Obras posteriores no Brasil retomam o significado e a alusão: no frontispício da *Semana Ilustrada* nos anos 1860, o caolho de chapéu emplumado e trajes de bufão cercado de figurinhas e personagens (como na vinheta do *Le Charivari*, dos anos 1830) faz funcionar uma lanterna mágica com a ajuda de Mefistófeles, que empurra a lâmina onde se lê “ridendo castigat mores” – lembremo-nos que a divisa de *La Caricature* era “castigat ridendo mores”... (SALGUEIRO, 2013, p. 179)

A caricatura serve como mote de riso e revelação, como se somente o desenho pudesse mostrar o que as palavras por si mesmas não conseguem revelar. Ao mudar a expressão “corrigir os costumes, rindo” para “rindo, corrigir os costumes”⁷, sugere-se que o riso é o remédio para os males da sociedade. Assim, as falhas dos sujeitos não servem apenas para divertir e advertir, mas para mostrar a veracidade dos acontecimentos. Por meio de Mefistófeles - figura satânica - as imagens projetadas revelam contextos sobre o Brasil, os quais são mais fortes do que as ideologias pré-estabelecidas. Portanto, não há porque censurar quando o mal já está feito, basta apenas sorrir. Salgueiro comenta (2013) sobre o sentido dado à expressão em contexto brasileiro. A revista *Lanterna Mágica*⁸ foi referência no universo jornalístico a partir do ano de sua publicação, 1844: “O sentido que Porto-Alegre dá à lanterna mágica é o de um instrumento que exhibe a verdade com todas as suas luzes, e não de um instrumento criador de ilusões – conceitualmente se aproximaria de uma litografia de Daumier, de 1869, que mostra a França segurando uma lanterna mágica que ilumina a clareza de um escrutínio.” (SALGUEIRO, 2013, p. 179). Seguindo o tom de revelação e surpresa de um Brasil em complexo desenvolvimento, dá-se a ironia *gauche* na poesia *drummondiana*.

O texto⁹ é dividido em sessões. Cada uma tem como título o nome de uma cidade. O recurso estilístico primordial é a personificação, a qual funciona como elo entre as partes que compõem a estrutura. Os lugares selecionados são marcados pela promessa de progresso nacional. Todos levam à reflexão sobre o habitante e o habitado, os homens e seus espaços. A humanidade está impressa em cada ambiente. O título acentua o olhar *gauche*, pois evidencia

⁷ Tradução nossa.

⁸ Primeira revista brasileira de caricaturas, fundada no Rio de Janeiro, em 1844, de autoria de Araújo Porto Alegre. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18773/manuel-de-araujo-porto-alegre>. Acesso: 12 de setembro de 2017.

⁹ In: ANDRADE, 2012, p. 67 - 77.

que as imagens não passam de projeções “primárias”. Os movimentos são imprecisos e, por vezes, fantasmagóricos; não simbolizam a Modernidade em si, mas a elementar tentativa de visualização sincrônica de ambientes múltiplos. O riso aparece por meio do olhar subjetivo e sob o símbolo da lanterna, a qual evidencia que o intuito ideal de retratar o país e o brasileiro é sempre precário como a projeção arcaica. Desse modo, a figura de linguagem que mais se destaca é a personificação ou prosopopeia, pois através dela, aparecem as marcas subjetivas dos cenários que ganham vida.

O autor começa pela planejada capital mineira, construída no período da Proclamação da República, com o intuito de representar a nova fase e substituir a então Ouro Preto, que marcou o Ciclo do ouro. De antemão, tem-se, a partir do nome “Belo Horizonte”, a expectativa da descrição de uma bonita e promissora paisagem, porém, observa-se como o poeta abre o texto de maneira surpreendente: “I / BELO HORIZONTE / Meus olhos tem melancolias, / minha boca tem rugas. / Velha cidade! / As árvores tão repetidas.” (p. 67). A estrofe traz a relação intrínseca do sujeito com o espaço. O homem empresta a sua forma física para o lugar e vice-versa. O indivíduo é tão destacado por meio da descrição que o ambiente acaba por perder a sua significação primeira para representar o sujeito. O cenário serve de mote para caracterizar o indivíduo. E essa é a maneira oblíqua de retratar o brasileiro.

A fusão entre habitante e habitado aprofunda a proposta moderna, pois deixa explícito que descrever o país é uma tarefa repleta de artifícios e, por isso, não se trata de um processo de descrição, mas sim, de construção. É uma atividade complexa, que exige maior apelo rítmico que os moldes europeus da arquitetura do verso. Por isso, falar de si e de seu povo demanda essa criação caricatural, *gauche* e significativa.

O ritmo obedece uma cadência sequencial de pares de quatro sílabas, as quais se desdobram em oito e se subdividem no verso intermediário, que ganha evidência por ser o mais curto da estrofe: “velha cidade”. Essa é a imagem que sintetiza a história da capital. Tal como as marcas da pele que sugerem a idade e o abrandamento das ilusões juvenis, o lugar traz sinais de quietude. A “boca enrugada” simboliza o envelhecimento dos discursos antigos e das ideologias ultrapassadas que embasaram a projeção da Belo Horizonte. A “melancolia dos olhos” traz à tona, simultaneamente, o progresso almejado e o horizonte frustrado. O conjunto figurativo estabelece a condição da capital e dos cidadãos durante o período de toda a sua existência.

É importante salientar que o conceito de *melancolia*, a partir de Baudelaire, expressa a condição moderna e a relação que o sujeito estabelece com a cidade. Cruz (1993) pontua sobre a perspectiva do ambiente urbano para o escritor francês:

(...) o verdadeiro meio-ambiente do homem moderno, no qual se joga realmente o destino espiritual (isto é, civilizacional, cultural e moral) da humanidade. As condições de possibilidade da experiência presente e futura estão condensadas nessa selva que é a cidade. (...). O que são os perigos da floresta e da pradaria ao pé dos choques e dos conflitos da civilização? (CRUZ, 1993, p. 82)

A melancolia é descrita como consequência do cansaço, provindo de tantos apelos e possibilidades que muitas vezes se tornam incompatíveis com o ser humano. Como resultado do estresse ocorre a estagnação. A situação de paralisia é ressaltada na expressão “árvores repetidas”. Portanto, a imagem indica: as mesmas folhas, os mesmos frutos, as mesmas flores, as mesmas sombras, enfim; a metáfora sintetiza o cenário onde nada muda. Observa-se que, nessa parte do poema, o espaço caracterizado por Drummond é bem diverso do exposto por Baudelaire. Porém, isso acontece porque o *gauche* transmite as características do sujeito para o lugar. A mesmice aparece fora e dentro do eu lírico, o qual caracteriza todas as pessoas que lá moram. Assim, a primeira estrofe indica o plano estático por meio da congruência entre o cenário e o indivíduo.

A paisagem natural e a urbana são equiparadas na estrofe seguinte: “Debaixo de cada árvore faço minha cama, / em cada ramo dependuro meu paletó. / Lirismo. / Pelos jardins versailles / ingenuidade de velocípedes” (p. 67). O poeta forja um lar para si. Descontextualiza o que é natural, livre e aberto para colocar a intimidade do espaço fechado de um quarto, onde se despoja e descansa. Os pares sonoros “de cada” “em cada” denotam o ritmo da organização. Veja-se como ele adentra e toma conta do ambiente: a descrição parte do coletivo para o restrito - “cada árvore” e “cada ramo”, “minha cama” e “meu paletó”; o paralelismo entre os termos imprime o estabelecimento da posse. A imagem expressa a obliquidade por meio das antíteses: geral x particular, sendo que a extensão dos versos corrobora para o movimento de abertura e fechamento: o primeiro tem 14 sílabas; o segundo, treze; o terceiro, dois; o quinto, 9.

Os dois versos iniciais indicam o sujeito que vai tomando conta do espaço, seu olhar se detem no exercício da delimitação. Nos dois últimos, ele expande o campo de visão. O lugar tão dominado pelo homem como os “jardins versailles”, os quais foram planejados e desenhados segundo os moldes parisienses urbanos e “os velocípedes” que representam a Modernidade, são tão ingênuos e ineficazes, pois, aqui, a tentativa de administração do espaço foi ínfima perto do desenvolvimento do mundo como um todo. Observa-se que o verso central é a síntese do movimento imprevisível. “Lirismo” é o cerne do trânsito representativo, ou seja, é o meio de expressar o sujeito e o espaço, enfim, a identidade nacional.

Por fim, há a imagem da vestimenta glamorosa em contradição com o recinto simples e intimista: “E o velho fraque / na casinha de alpendre com duas janelas dolorosas” (p. 67). Observa-se que o lugar revela as contradições do eu lírico: a capital traz a *finesse* e a tentativa de Modernidade, mas também é antiga e mineira – prosaica por excelência. Essa parte encerra com a estabilidade e o retrato do olhar parado na metáfora “janelas dolorosas”. O termo “dolorosas” é estendido pela sonoridade marcada pelos sons surdos das consoantes “k” “p” e “d” e pela fricção do “r” brando. Aqui, o que se faz mais forte e evidente é a fusão do homem e das suas origens e não a do homem e a máquina. Desse modo, o ambiente se torna cada vez mais a extensão do próprio sujeito e vice-versa.

A segunda parte, *SABARÁ*, cidade de Aníbal Machado¹⁰, foi alvo de disputas devido à presença do ouro na região no século XVII. Ela é 222 anos mais velha do que Belo Horizonte e ao contrário dessa, não traz a característica de *glamour*. O apelo imagético inicia através da fusão entre o velho e o novo. A descrição ocorre por meio do olhar saudosista, como se o eu lírico recordasse os tempos de menino. Dessa forma, é a visão infantil que delineia o espaço antigo. Em tom de brincadeira, o sujeito dá vida ao inanimado, fazendo uso da personificação.

O texto inicia da seguinte maneira: “A dois passos da cidade importante a cidadezinha está calada, entrevada. / (Atrás daquele morro, com vergonha do trem.) / Só as igrejas / só as torres pontudas das igrejas / não brincam de esconder” (p. 68). A linguagem parece pertencer à criança que vê na paisagem o desdobramento de si mesma. Dessa maneira, evidencia-se a disposição geográfica. No entanto, as concepções alheias aparecem nas caracterizações: “cidade importante”, “cidadezinha calada, entrevada”. Os adjetivos mostram a perspectiva adulta de alguém que compara os ambientes e os julga.

Sabará é retratada como um lugar esquivo, assim também é mostrado o sujeito que nela mora. Há a alternância entre alto e baixo da paisagem que determina os ímpetus dos cidadãos: “O Rio das Velhas lambe as casas velhas, / casas encardidas onde há velhas nas janelas. / Ruas em pé / pé-de-moleque / PENSÃO DE JUAQUINA AGULHA / Quem não subir direito toma vaia.../ Bem-feito!” (p. 68 - 69). O adjetivo “velha” é intensificado através da repetição em três planos de significação: no plano cinético, dá-se por meio do movimento natural e ininterrupto do rio; no visual, pela coloração encardida impressa nas casas; no plano estático, devido à posição das senhoras que observam.

A expressão “janelas” denota o falar coloquial dos habitantes da região. Desse modo, imprime-se a visão local, cuja concordância semântica traz uma gama de características que

¹⁰ Aníbal Machado foi amigo de Drummond. Além de mineiro, também inicia sua carreira no Movimento Modernista; participou da “Revista Antropofagia”. Assim como o poeta, colaborou para o “Diário de Minas”.

denunciam a representação de “velha”. Em contrapartida, tem-se o paralelismo que repercute as significações de avidez e disposição nos 4 últimos versos, os quais novamente inserem a visão infantil.

Assim, a expressão “encardido” é o elemento que une o passado e o presente na memória do sujeito lírico. Essa coloração é difícil de remover, da mesma maneira são as lembranças dos cidadãos teimosos e valentes (como representam os de sobrenome “Agulha”). A imagem simbólica dessa expressão se assemelha à cor que expressa impetuosidade e resistência. Essas representações entram em confluência conotativa com os moleques atrevidos.

A seguir, o eu lírico exclama: “Bem-feito”, juntamente com a voz plural dos conterrâneos. Ele se encontra estagnado, entre o passado e o presente: “Eu fico cá embaixo / imaginando na ponte moderna - moderna por quê? / A água que corre / já viu o Borba. / Não a que corre, / mas a que não para nunca / de correr.” (p. 69). Nesse trecho, dois movimentos são comparados e postos em contradição: um é proporcionado pela ponte moderna, a qual permite que veículos percorram com maior velocidade caminhos distanciados; o outro é o lento, natural e contínuo exercício do rio. O primeiro é ostensivo, e está acima; segundo, abaixo e discreto. O sujeito fica embaixo, sob a reflexão do fluxo. A Modernidade lhe parece inútil e o trânsito excessivo, e isso lhe permite a paralisação.

Na sequência, ocorre a reflexão sobre as perdas, o eu lírico narra o que acabou na cidade no decorrer do tempo: “Ai tempo! / Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas. / Os séculos cheiram a mofo / e a história é cheia de teias de aranhas. / Na água suja, barrenta, a canoa deixa um sulco logo apagado. / Quede os bandeirantes? / O Borba sumiu, / Dona Maria Pimenta morreu.” (p. 69). Os versos livres imprimem a linguagem prosaica, a qual permite o lamento direto.

As lembranças são mencionadas com asco e reprovação, por meio das expressões: “mofo”, “teia de aranha”, “água suja e barrenta” e o desaparecimento rápido de figuras importantes do local é comparado ao sulco, feito e desfeito na água. O campo visual corrobora para o campo semântico. Observa-se que os termos destacados, os quais representam a sujeira, encobrem a superfície. Também o tempo apaga a nitidez das lembranças, como se algo sem explicação escondesse as pessoas. Assim, ocorre a menção dos bandeirantes, marcados na História. Há a alusão ao “Borba” e à “Maria Pimenta” (pessoas reconhecidas pelo cidadão comum. O eu lírico, em específico, representa esse habitante de falar peculiar, que utiliza a expressão: “imaginando”).

O olhar do sujeito lírico é bastante específico, atesta que o campo visual pertence a quem faz parte do local, pois o conhecendo é capaz de ver as imperfeições que alguém, com uma visão mais geral, não focaliza, diante de outras tantas imagens que encobrem as obscuridades: “Mas tudo é inexoravelmente colonial: / bancos janelas fechaduras lampiões. / O casario alastra-se na cacunda dos morros, / rebanho dócil pastoreado por igrejas: / a do Carmo - que é toda de pedra, / a Matriz - que é toda de ouro. / Sabará veste com orgulho seus andrajos.../ Faz muito bem, cidade teimosa!” (p. 70). Nessa estrofe, observa-se o distanciamento do olhar devido à mudança de linguagem. A descrição sobre o local é aclamativa. A utilização do termo “inexoravelmente”, cuja sonoridade é forte e explosiva, corrobora para o significado de resistência e fortaleza. A terminação “mente” a qual designa modo, intensifica o estado dos cidadãos.

A caracterização colonial é a alegoria que recobre o símbolo através do movimento inverso: o que está abaixo esconde a superfície aparente, ou seja, o passado glorioso é revisado e se sobrepõe à degradação do presente. E é essa disposição obtusa, expressa pelos “andrajos”, que traz a obliquidade e o riso *gauche*. Assim, os termos citados, que remetem à força e à resistência, mudam a significação por meio da imagem degradante, e passam a simbolizar covardia e ingenuidade.

A partir dessa perspectiva, a teimosia é identificada como maior que o progresso e a Modernidade: “Nem Siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde / sacode a modorra de Sabará-buçu.” (p. 71). ‘Sabará-buçu’ é a designação utilizada para retratar o lugar sem fronteiras determinadas, seus limites permeiam o real e o imaginário, uma espécie de Eldorado, segundo a crença popular no século XVIII. Porém, no século XX, conforme designa o poeta, ela carrega uma “modorra”, uma preguiça intransponível, longe de apresentar alguma promessa de desenvolvimento. A resistência é enfatizada pelas anáforas “nem”, as quais dão o ritmo contínuo, o que deixa a cidade em estado de eterna sonolência: ela não desperta com o barulho da máquina.

A resistência cresce em significado com a imagem das pernas fortes e coloridas, diante do fluxo cansado da água: “Pernas morenas de lavadeiras, / tão musculosas que parece que foi Aleijadinho que as esculpiu, / palpitam na água cansada.” (p. 71). A força humana está em desacordo com a natureza que compõe a cidade. A expressão “palpitam” indica o trabalho árduo impresso no desenvolvimento. Observa-se que “pernas” é a metonímia que representa todo o esforço e o sofrimento contínuo.

Em seguida, novamente a Modernidade é anunciada por meio do riso sarcástico, que anuncia a fragilidade dos sinais antigos do lugar, os quais estão fadados ao esquecimento. A

acentuada relutância se faz uma teimosia vã: “O presente vem de mansinho / de repente dá um salto: / cartaz de cinema com fita americana. / E o trem bufando na ponte preta / é um bicho comendo as casas velhas.” (p. 71). Desse modo, a imagem de Sabará é finalizada por meio da obscuridade. A personificação do tempo presente e do trem, através das ações que assustam e denotam a impotência e a fragilidade do passado, encerra a visão inocente do cidadão assustado. O eu lírico empresta a voz para retratar o habitante da região, mas apresenta a sua perspectiva por meio do olhar obtuso e provocativo, o qual ri do cidadão e o revela em sua originalidade.

Observa-se que a quebra dos versos traz a visão sequencial e promove o direcionamento de sensações, tais como o ritmo manso do passado retrógrado e as incursões repentinas do presente. O recurso, desse modo, é Moderno, mas as imagens focalizam a tendência do sujeito de se fixar no passado, mesmo com o futuro se aproximando. Discurso e forma, em conflito, enfatizam a fusão entre o novo e o antigo.

Em seguida, o poeta apresenta “Caeté”, outra cidade de importância para o Ciclo do Ouro, a qual foi palco de disputa de terras entre portugueses e bandeirantes, na Guerra dos Emboabas. O lugar herda a característica religiosa, onde foram construídas enormes igrejas. Lá o trem não tem algum impacto assustador. Ele é até mesmo ignorado pela cidade, a qual faz transparecer o sujeito.

Essa parte é composta em estrofe única, com seis breves versos: “A igreja de costas para o trem. / Nuvens que são cabeças de santo. / Casas torcidas. / E a longa voz que sobe / que sobe do morro / que sobe...” (p. 72). Veja-se que o som representativo é o da voz em ascensão. Ela compõe a anáfora que enfatiza o movimento contínuo e determinado. A repetição ocorre em três vezes, sendo que a última é acrescida de reticências. A subida sonora é contrastada com a materialidade estática das “casas torcidas”. A repercussão abstrata se transforma em clamor, desejo incorporado em coro, que une os cidadãos.

Se tal sonoridade cresce no nível de pluralidade, ela declina no plano semântico. Não é à toa que a disposição visual da expressão representa a queda e não a subida. Ocorre o declínio inclusive no plano sonoro. As consoantes oclusivas “p” “q” e “t” e o “r” gutural que produzem o som contundente e demarcado, não estão presentes no último verso, o que provoca a fluidez da queda. Essa construção imprime a ironia, intensificando a *gaucherie*.

A “longa” voz parte de um estágio de elevação: o morro, onde ficam as igrejas. As vozes funcionam como uma oração, a qual propõe o diálogo com o infinito. Mas as reticências denunciam que a subida é vaga. As vozes se perdem nas alturas: quanto mais elas sobem, e desse modo, se distanciam do indivíduo, menos audíveis se tornam. Assim, pouco

representam no cenário cotidiano. O trem revela o som mais potente do movimento mais evidente, portanto, há a prenúncia do crescimento do capitalismo, e isso coloca os clamores como vãos diante de tal realidade. Aqui, subir em súplicas e aclamações significa declinar na vida prática. Desse modo, a imagem é *gauche*, pois o conceito de alto e baixo são potencializados através da inversão dos significados.

Logo após, *Itabira*, a cidade do poeta, é apresentada. A estratégia utilizada para a figuração do sujeito e seu lugar é a do paralelismo. Com mais de noventa por cento da população morando na zona urbana, o ambiente é descrito pela rígida e calculada organização. Veja-se como o poema se configura: “Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê. / Na cidade toda de ferro/ as ferraduras batem como sinos. / Os meninos seguem para a escola. / Os homens olham para o chão. / Os ingleses compram a mina. / Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável.” (p. 73).

Salienta-se a importância desse pico, que gerou a construção da cidade como principal fonte de ferro, o que motivou toda a economia itabirana. Guimarães e Milanez (2017) apresentam o cenário histórico:

No século XX, teve início a exploração de minério de ferro. Esse processo foi iniciado a partir da pequena produção, principalmente para atender a necessidades de siderúrgicas locais. Em 1910, foram encontradas importantes jazidas de minério de ferro, que resultaram na criação do Brazilian Hematite Syndicate por engenheiros ingleses. No ano seguinte, foi criada a Itabira Iron Ore Company, com permissão do Governo Federal, visando a extração e exportação do minério. (Guimarães, Milanez, 2017, p. 218)¹¹

A indústria siderúrgica cresceu tanto que, em 1942, ela foi vendida para a Vale do Rio Doce (CRVD). Décadas mais tarde, o pico é drasticamente desgastado e toda a sua magnitude e riqueza deixam de existir, devido à intensa e desumana exploração. Em 1973, Drummond escreve o poema “A montanha pulverizada”¹² em memória de toda importância e representação do Cauê.

¹¹ GUIMARÃES, C. L.; MILANEZ, B. **Mineração, impactos locais e os desafios da diversificação: revistando Itabira.** Revista Desenvolvimento e Meio Ambiente – UFPR. Vol. 41, agosto 2017. DOI: 10.5380/dma.v41i0.49360. Artigo recebido em 22 de novembro de 2016, versão final aceita em 26 de junho de 2017. Disponível em: www.ser.ufpr.br. Acesso: 10 de setembro de 2017.

¹² “A montanha pulverizada” - Chego à sacada e vejo a minha serra, / a serra de meu pai e meu avô, / de todos os Andrades que passaram / e passarão, a serra que não passa. / Era coisa de índios e a tomamos / para enfeitar e presidir a vida / neste vale soturno onde a riqueza / maior é a sua vista a contemplá-la. De longe nos revela o perfil grave. / A cada volta de caminho aponta/ uma forma de ser, em ferro, eterna, / e sopra eternidade na fluência. / Esta manhã acordo e não a encontro, / britada em bilhões de lascas, / deslizando em correia transportadora / entupindo 150 vagões, / no trem-monstro de 5 locomotivas / – trem maior do mundo, tomem nota – / fuge minha serra vai, / deixando no meu corpo a paisagem / mísero pó de ferro, e este não passa. (p. 61)

Em *Lanterna mágica*, o cenário ainda existe, e é simbolizado como um bem que pertence ao itabirano, em contrapartida está a globalização e a indústria que vão tomando conta de toda região.

A estrutura sintática coordena as anáforas e distribui as funções dos sujeitos em determinada sequência. O primeiro verso já anuncia a distribuição mensurada: “cada um de nós” tem “um pedaço”. Assim, a posse da cidade é descrita. A voz do eu lírico é a do cidadão nativo que se enxerga no local: não há distinção entre possuir e pertencer, pois a distribuição permite a equiparação dos significados. O mesmo ocorre com as expressões: “ferradura” e “sinos” que são comparadas pelo som acentuado ordeiro e contínuo, que pontua as atividades desempenhadas na “cidade de ferro”. Também os “meninos” e os “homens” seguem o curso determinado. Jovens e adultos ganham a mesma designação: aqueles que obedecem à ordem.

Ainda, por meio da lógica do paralelismo, enquanto o “mineiro” se presta ao trabalho, na outra ponta “os ingleses” lucram. Aqui, a comparação estabelece a diferença: um realiza e o outro ganha. Com isso, o poeta sugere que há um movimento que sempre se repete e, por isso, ele traça uma ordem dura e estática. Assim, a regularidade ganha a caracterização de tortuosidade, pois ela expressa um movimento sem perspectivas. Desse modo, o poeta insere o paradoxo: a ordem que gera desigualdade. Essa é a cidade mais dura, onde o movimento ocorre de maneira aguda, pontual e sem reflexão. E a ironia se mostra na argumentação *gauche* de que “lá tudo funciona”.

O habitante de Itabira “olha para o chão”; é tradicionalista e orgulhoso, obedece ao movimento pré-estabelecido, pois teme ser derrotado ao aderir ao anticonvencional. O único que não entra nessa lógica é o “caramujo”. O recurso estético da personificação, nesse caso, está relacionado ao molusco de corpo mole, cuja proteção é a concha externa. A imagem traz à tona as expressões “fazer corpo mole”, o que equivale a não-obediência de regras. E a proteção que o salva dos perigos do ambiente. Logo, o caramujo é o único que dispõe da possibilidade de não participar dessa ordem. Ele não sofre nenhuma consequência. Além disso, encontra-se na “porta da venda” e à margem dos acontecimentos “cisma na derrota incomparável”. Estar fora do movimento determinado pela ordem local causa estranheza e surpreende ao mesmo tempo, por isso a expressão popular e infantil: “tutu”, intriga e causa

graça. Desse modo, no último verso, toda a regularidade apresentada é rechaçada. E a *gaucherie* se instala na desconstrução do paralelismo, causando graça.

A quinta parte vem sob o título de “São João Del-Rei”, essa é uma das maiores cidades setecentistas de Minas Gerais. Fundada pelos bandeirantes, foi também um dos lugares onde ocorreu a Guerra dos Emboabas. Segundo Drummond, ela é toda feita de barulhos e silêncios. A partir desse contraste, o poeta constrói o retrato do local.

A primeira estrofe abre o texto com a apóstrofe: “Quem foi que apitou?”. A expressão pré-anuncia o som do trem e, por consequência, o trânsito da Modernidade. Veja-se que nos versos seguintes, o autor contrapõe o rumor alarmante através dos elementos que são símbolos históricos do lugar: “Deixa dormir o Aleijadinho coitadinho. / Almas antigas que nem casas. / Melancolia das lendas”. (p. 74). A rima coroada em: “Aleijadinho coitadinho” compõe o tom de lamúria em objeção à altivez do apito. Assim, toda a obra produzida por Aleijadinho é sintetizada na figura do artista que dorme como uma criança, a qual funciona como metáfora, tanto da obra do escultor como dos acontecimentos antigos que caracterizam o espaço. A equiparação das “almas” com as “casas antigas” indica que a imagem conta a história. A arquitetura simboliza os sofrimentos e as angústias. Assim, a cidade é personificada.

O apito, caracterizado como símbolo Moderno, funciona como um despertador de memórias; o sofrimento humano está em cada uma delas. O ar sombrio é intensificado pelas imagens do conflito histórico, como se as almas tomassem conta do ambiente, mas o som dos sinos traz à tona o momento atual do poeta: “As ruas cheias de mulas-sem-cabeça / correndo para o Rio das Mortes / e a cidade parálitica / no sol / espiando a sombra dos emboabas / no encantamento das alfaias. / Sinos começam a dobrar. / E todo me envolve / uma sensação fina e grossa.” (p. 74). A cidade de 316 anos, portanto, está presa na fusão entre passado e presente, sombra e claridade, folclore e realidade, imersa em sons e silenciamentos. O conflito causado pela disputa do ouro, que deu origem à segmentação da região, provocou as batalhas entre os forasteiros e os bandeirantes. As antíteses do poema evocam as duas pontas do conflito que são sintetizadas nas imagens dos mortos. Dessa maneira, no quinto e sexto versos, tem-se a expressão fantasmagórica, abstrata, preenchendo a estrutura física. Há o imperativo do destino, impresso no movimento inequívoco, representado pela denominação do rio. Assim, a conquista e a morte são os caminhos paralelos para o mesmo ponto de chegada, pois quem conquistou causou as mortes e as mortes proporcionaram as conquistas. Portanto, todos fomentam o medo e são amedrontados. E, desse modo, assemelham-se à assombração.

A guerra contou com o episódio conhecido como “Capão da traição”, cujo massacre dos nativos ocorreu em prol do poder da coroa. Tudo isso se relaciona ao clima de ameaça e fantasmas, pois se o ataque não é esperado, o inimigo está sob as sombras. Segundo Romeiro (2000): “Ao lado de eventos como a Revolta de Beckmann, a Insurreição Pernambucana e a Guerra dos Mascates, a Guerra dos Emboabas seria, assim, o despertar do nativismo em solo mineiro, a pungente luta do colonial contra o metropolitano.” (Romeiro, 2000, p. 210)¹³.

Desse modo, a cidade aparece como a síntese entre o nativismo e o poder da coroa. Ela se faz “paralítica” na ardência solar. O ambiente ameaçador e presença do ouro causam essa paralisia. Ela está em meio ao orgulho dos emboabas e a beleza das “alfaias¹⁴”, a qual tem a conotação de ornamentação e de religiosidade.

As lembranças e as esperanças são marcadas pelas características da sensação: “fina”, pois longínqua, assim como o passado e o futuro; e “grossa” pelo peso das experiências e expectativas. O som do sino incorpora a aguda representação da cidade. A arte traz a simbologia da *finesse* e do trabalho, produzido sob o trato do aprimoramento e da aptidão. Em contrapartida, as igrejas são o símbolo de uma vitória alcançada através do massacre e da dor. Por meio dessa imagem ativa e repleta de contrastes, que incorpora ainda mais o recurso da personificação no texto, João Del Rei é retratada.

Na sexta parte do poema, não há a utilização da prosopopeia, pois o lugar representado não pertence mais à região de Minas Gerais e, dessa forma, o eu lírico mineiro se desprende da condição intrínseca entre o sujeito e o seu lugar. A segmentação, intitulada *Nova Friburgo* abre a dimensão espacial. Até então, o eu lírico vem descrevendo o pertencimento; agora, insere a caracterização de ocupação.

A cidade¹⁵ surgiu com a colonização planejada. Foi palco de imigrantes suíços, alemães, italianos, portugueses e sírios. Por conta da representação industrial e da formação

¹³ ROMEIRO, Adriana. **Um visionário na corte de D. João V: revolta e milenarismo nas Minas Gerais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 210.

¹⁴ O significado mais condizente com o contexto é “Parâmetro de igreja.” In Nuno, Fernando. **Dicionário Larousse de língua portuguesa - mini**. Ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005. (p. 25).

¹⁵ “A colonização do território pertencente aos Municípios de Nova Friburgo e Cantagalo data do reinado de D. João VI, que autorizou, em 1818, a vinda de 100 famílias suíças, oriundas do cantão de Friburgo, para criação de uma “colônia”. Nomeado inspetor da povoação recém-formada, o Monsenhor Pedro Machado de Miranda Malheiros, instalou a sede da colônia, sob a denominação de Nova Friburgo, em vista da procedência dos colonizadores. As primeiras levas de colonos suíços chegaram, em número de 30 famílias, em fins de 1819 e começos de 1820, depois de serem construídos os edifícios imprescindíveis à vida da colônia. A 3 de janeiro de 1820, considerando o progresso da colônia, baixou o governo alvará que concedia a Nova Friburgo predicamento de “Vila” e desmembrava suas terras da área de Cantagalo. A instalação da Vila verificou-se aos 17 de abril do mesmo ano, localizando-se a sede na povoação do Morro Queimado. Em 1823, foi incumbido o major George Antônio Scheffer de contratar na Alemanha a vinda de novos imigrantes para o Brasil, destinados às colônias de Leopoldina e Frankenthal, fundadas na Bahia em 1816. Os colonos foram desviados, porém, desses destinos e, por motivos ignorados, encaminhados para Nova Friburgo, onde chegaram a 3 de maio de 1824. Em 1831,

européia, possui um grande desenvolvimento econômico, destacando-se no cenário turístico, devido a sua disposição bucólica.

O *gauche* desenha a imagem do lugar como a mais compacta de todas: “Esqueci um ramo de flores no sobretudo.” (p. 75). Aqui, nada acusa diretamente o local; não é o espaço em si, mas uma ação poética que o define. A atitude inconsciente: “esqueci” expressa o sentimentalismo representado no ramo de flores, o qual tem por campo semântico: delicadeza, perfume, beleza, (entre outros). Acrescenta-se, ainda, a atitude de despedida: assim como se joga flores no túmulo de um ente querido.

Nova Friburgo é a segunda produtora de flores do país e recebe essa homenagem fúnebre por ser, dentre as cidades aqui apresentadas, a menos brasileira, devido a sua forte imigração. Observa-se a importância da expressão “sobretudo”, além de designar a vestimenta¹⁶, a qual imprime a imagem de abrigo, ela traz a expectativa por melhores condições de vida. A metáfora imprime a carga semântica de um discurso por se fazer, pois a cidade, enquanto oportunidade, não está carregada de histórias, mas motiva a construção de novas vivências. O tempo representado na imagem é o da origem do local. Dessa maneira, o eu lírico descreve o seu discurso, mudo.

A sétima parte apresenta o mesmo mote: lugar de ocupação. De maneira subjetiva, o itabirano se autorretrata com a mudança de estado. E a sua condição na cidade do Rio de Janeiro, como a nova morada, está expressa por meio da comparação do sujeito com o espaço. Atenta-se para o fato de que ela foi a capital do país desde o século XVIII até a época em que o poema foi escrito. Essa informação é importante para a caracterização da ocupação relatada pelo eu lírico, pois ele narra como é fazer parte de um todo coletivo (o lugar que representa, sob o título principal, a sua nação):

Fios nervos riscos faíscas. / As cores nascem e morrem / com impudor violento. / Onde meu vermelho? Virou cinza. / Passou a boa! Peço a palavra! / Meus amigos todos estão satisfeitos / com a vida dos outros. / Fútil nas sorveterias. / Pedante nas livrarias. / Nas praias nu nu nu nu nu nu. / Tu tu tu tu tu no meu coração. (p. 76)

terminou o sistema de administração especial da colônia, passando sua gestão à competência da Câmara da Vila. Mais tarde, com a chegada de imigrantes italianos, portugueses e sírios, acentuou-se o progresso da localidade, que a 8 de janeiro de 1890 era elevada à categoria de Cidade.” In: **Nova Friburgo - RJ**. - Biblioteca IBGE. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/riodejaneiro/novafriburgo.pdf>>. Acesso: 13 de abril de 2017.

¹⁶Casacão que veste sobre todas as outras roupas contra a chuva ou o frio. 2. Especialmente, principalmente. In: Nuno, Fernando. **Dicionário Larousse de Língua Portuguesa** - mini. Ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005. (p. 740)

A enumeração revela o trânsito, sem pausas, tudo se mistura de maneira intensa. As antíteses representam o movimento rápido e constante, sendo que nas cores é que aparece o ir e vir embaralhado. Por isso “vermelho” passa a ser “cinza”. Assim como o tom vibrante se torna neutro nesse meio, tudo pode ser resumido pela formação de generalidade ou pelo apagamento das diferenças. Dessa maneira, os termos inscritos no primeiro verso são equiparados: as linhas que desenham os impulsos físicos dos “nervos” e elétricos, que geram “faíscas”, estão entremeados e no mesmo nível valorativo dos “fios” e “riscos”, os quais representam o trânsito constante da cidade grande.

Se as partes que pertencem a uma estrutura maior encontram-se todas misturadas, (os elementos iniciais são inseridos em conjuntos, tais como: tecidos, redes elétricas e até mesmo o corpo humano), as composições se conectam a outras e tudo passa a ser equiparado ou desvalorizado no cenário. Assim, ocorre tanto com a vida pública como com a privada. Nesse poema, a metonímia é o recurso poético problematizado. Se as partes representam o todo, aqui elas passam a simbolizar outras partes. Veja-se a sequência do sexto verso ao nono. A satisfação própria vem da vida alheia, a qual é retratada pelos fragmentos dos ambientes públicos: “fútil nas sorveterias” e “pedante nas livrarias”. Assim, a existência que constitui um todo complexo é confundida com a experiência de outrem, a qual é simbolizada pelas imagens fragmentadas: vivências passageiras em lugares pontuais.

O verso “Passou a boa! Peço a palavra!” chama a atenção pela similitude sonora, indicando a comparação conotativa. “Boa” pode designar uma bela passante. E a palavra requisitada pelo poeta não é ouvida e se vai com a movimentação contínua da cidade. Os dois últimos versos da estrofe são miméticos; eles indicam a paisagem e o som ininterrupto. As onomatopeias: “nu nu nu nu nu nu” e “Tu tu tu tu tu” sugerem que as falas e conversas são sempre repetidas. O despudor toma conta da cena, e o poeta mineiro se inquieta diante da escancarada nudez. Mas o tom galante e emotivo recobre a cena com a designação romântica “tu no meu coração”. Porém, a expressão destoa da estrofe seguinte, na qual o eu lírico revela de maneira clara a sua *gaucherie*.

O sujeito não se identifica, e nem deixa de se surpreender com o lugar. Sob cores e estridências, a cidade é um espetáculo que desperta desconfiças: “Mas tantos assassinatos, meu Deus. / E tantos adultérios também. / E tantos tantíssimos contos-do-vigário.../ (Este povo quer me passar a perna.) / Meu coração vai molemente dentro do táxi.” (p. 76). A repetição crescente: “tantos” “e tantos” “e tantíssimos”, mostra a indignação sobre o que acontece e não é comentado. O poeta revela a obliquidade do lugar, pois evidencia o que foge do discurso que caracteriza *a cidade maravilhosa*. Ao mostrar as antíteses, retrata o todo

desse espaço sob o seu olhar alheio e peculiar. O *gauche* não nasceu em Rio de Janeiro, mas também não é um simples visitante. Desse modo, o recurso da personificação está relacionado ao próprio sujeito, pois o coração ganha a dimensão de arrebatamento, devido aos encantos e perigos da capital, os quais provocam os sentimentos não-realizáveis de todas as pessoas. Observa-se que o coração quer se entregar aos apelos, porém, fica aprisionado dentro do taxi, símbolo de Modernidade na época. O eu lírico se autorrepresenta pela figura metonímica incompatível com o progresso. Ele se caracteriza através do órgão símbolo das emoções humanas, aprisionado no trânsito maquinal. A figura funciona como o retrato do romântico¹⁷, no entanto, aqui ela é irônica: o sentimento sem a atitude afirmativa faz o poeta parecer patético.

Outro lugar bastante importante para a representação nacional é a *Bahia*, onde aconteceu o descobrimento. Entretanto, verso *drummondiano* é um riso que questiona os princípios de busca das origens e expressão da identidade nacional: “É preciso fazer um poema sobre a Bahia... / Mas eu nunca fui lá.” (p. 77). Para o *gauche* é impossível tratar de um espaço sem a presença do sujeito e vice-versa, o que acentua o seu objetivo de representar do Brasil através da perspectiva de seus habitantes. O recurso estilístico que ele utiliza é do verso livre e branco, o qual implica o ritmo da fala direta e confessional. Dessa maneira, critica a atitude de retrato global de um país tão imenso e diverso. Esse será sempre uma incógnita para todo e qualquer brasileiro. Ele ri da proposta nacionalista que apresenta o sujeito e o espaço como um todo completo e unificado. O olhar *gauche* prevê as diferenças ao revelar que seu campo de visão é limitado para compor a representação nacional. E com o riso confessional, acabam as projeções em *Lanterna mágica*.

O poema “Coração numeroso”¹⁸ aprofunda ainda mais a estética da representação do espaço e do sujeito. A fragmentação descrita a pouco, é potencializada em dois cenários: o externo é Rio de Janeiro – considerado o cartão postal do país; e o interno é o estado de Minas Gerais, marcado pelas memórias da história que abrange o povo e o poeta. A subjetividade, a princípio, não mais simboliza o grupo como um todo, mas o indivíduo, por ele mesmo, em meio à capital.

O afastamento da terra natal desperta a solidão e faz com que o eu lírico desenvolva a convivência com os seus espaços subjetivos. Sendo assim, ele exerce a dupla condição: estar

¹⁷ “O poeta romântico não apenas retoma, em grande estilo, as explicações transcendentais do mecanismo de criação, como lhes acrescenta a ideia de beleza, ou de justiça, graças à qual participa duma certa categoria de divindade.” CANDIDO, Antonio. A missão do vate. In: CANDIDO, Antonio. **Presença da literatura Brasileira. Vol. III – Modernismo**: DIFEL – Record. Rio de Janeiro, 1977, p. 27.

¹⁸ In: ANDRADE, 2012, p. 102 - 103.

fora de suas origens, cujo espaço físico familiar representa as referências de nascença e crescimento; e estar diante de si, cujo novo ambiente representa o apelo às inéditas experiências. Segundo o crivo seletivo do mineiro, o que ele considera importante ou irrelevante desse lugar depende das suas marcas identitárias. Observa-se o quanto o desenho do ambiente reflete o indivíduo.

De início, o sujeito aparece interagindo com a paisagem: “Foi no Rio. / Eu passava na Avenida quase meia-noite. / Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis. / Havia a promessa do mar / e bondes tilintavam / abafando o calor / que soprava no vento / e o vento vinha de Minas.” (p. 102). Há a indicação de que algo importante aconteceu. O primeiro verso provoca a curiosidade da descrição, pois a enunciação é cortada pelo ponto final, o que dá a pausa determinada e longa, como se o *gauche* não conseguisse descrever o que ocorrera.

A sonoridade dessa estrofe é bastante fluida, devido à recorrência das consoantes: oclusivas “t”, “b” e “p”; fricativas “s” e “v”; e nasais “m” e “n”. Isso corresponde às vagas descrições sensoriais do eu lírico imerso no trânsito da cidade grande. As rupturas argumentativas são acentuadas pela abertura e o fechamento dos sons que ocorrem por meio da utilização das vogais, de modo alternado. Os versos livres imprimem ainda mais o clima de mistério, cujos *enjambements* ajudam a criar expectativa sobre o que é sugerido, mas não é revelado na primeira parte do texto.

Observa-se que toda a ambientação é construída com a correspondência entre a mobilidade do *gauche* e a da cidade: o horário da meia noite expressa a linha temporal da passagem de um dia para o outro, assim como o sujeito atravessa a avenida entre o passado e o futuro. Os elementos da natureza se equilibram com os outros sujeitos: a luz das estrelas está em confluência com os seios, o fluxo do mar se apresenta de acordo com o transitar dos bondes. Os barulhos são bem representados pelo verbo “tilintar”, o qual imprime, na sua própria constituição sonora, a vogal aguda “i” e as marcantes consoantes “t” e “l” que dão o tom latente do compasso do veículo, como se ele fosse um instrumento musical. O som se repete e determina o ir e vir de muitas pessoas. Assim como as batidas do relógio que fragmenta o movimento do tempo no compasso dos números e dos ponteiros, o barulho do bonde determina o ritmo de movimentos e paradas. Porém, dentro da orquestra de deslocamentos simultâneos, há algo sem correlação: “o vento de Minas”, o qual implica a interioridade do poeta. Salienta-se que o movimento da cidade “abafa” o calor, ou seja, os sentimentos do eu lírico.

Na estrofe seguinte, há a intensificação da antítese: *gauche* x Rio de Janeiro, o primeiro atesta a paralisação, o segundo a movimentação ininterrupta. Essa demarcação está

descrita nas especificações sobre o que esse vento carrega: “Meus paralíticos sonhos desgosto de viver / (a vida para mim é vontade de morrer) / faziam de mim homem-realejo imperturbavelmente / na Galeria Cruzeiro quente quente / e como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro, / nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos com isso.” (p. 102). Ainda que as afirmações sejam trágicas e desconcertantes, a linguagem apresenta a confluência sonora. As rimas emparelhadas só ganham uma breve diferenciação nos dois últimos versos, pois de consoantes elas passam para toantes. O que indica que o movimento planejado e contínuo, reproduzido na forma acentuada, provoca a angústia do sujeito. A duplicação: “quente quente” enfatiza ainda mais os sonhos impossíveis “paralíticos”; e a “vida” descrita como “vontade de morrer” traz a condição contraditória. Proporcionalmente, quanto mais se sonha, mais se depara com as impossibilidades de realização; quanto mais se vive, mais se quer morrer, ou seja, há um equilíbrio entre desejos e impedimentos. Assim, o sujeito representa a paralisia tensa, sem subida, nem descida, apenas em plano mediano, ele sobrevive.

A especificação “homem-realejo” corresponde à previsibilidade. O instrumento musical realejo¹⁹ produz somente uma música automática e funciona com a passagem do ar sob pressão nos tubos que o compõem. O homem-realejo²⁰ foi uma ocupação comum no processo de industrialização no Brasil. Foram trabalhadores ambulantes que divulgavam a música programada para se sustentarem na cidade grande. A função não muito valorizada dentro do mercado de trabalho, pois não oferecia garantias ao trabalhador, todavia era associada à surpresa e ao encantamento. Dessa maneira, sob a imagem da subsistência, acompanhada da designação de enlevo e simplicidade, o poeta se define. A caracterização imprime o sofredor que desperta a sensação de alegria por meio da musicalidade, a qual

¹⁹ O realejo pode ser um órgão mecânico, cujo som é produzido de forma automática sem que haja a intervenção de um músico ou então um órgão manual de dimensões menores que o grande órgão de tubos, também chamado no Brasil e em Portugal de órgão positivo. Nos realejos mecânicos, o som é produzido mecanicamente por palhetas livres, assemelhando-se ao da sanfona ou acordeão. Já nos realejos manuais ou positivos, o som é produzido da mesma maneira que em um grande órgão de tubos, ou seja, através da passagem do ar sob pressão nos tubos. No Rio de Janeiro, no século XVII, em 1663, um realejo provavelmente manual foi comprado para ser colocado no Mosteiro de São Bento. Já no século XIX, os inúmeros anúncios de vendas de instrumentos musicais publicados nos jornais cariocas demonstram que os dois tipos de realejos, mecânicos e manuais, foram muito utilizados na cidade, inclusive fora das igrejas. Disponível em: <<http://musicabrasilis.org.br>>. Acesso: 20 de dezembro de 2017.

²⁰ O homem da sorte ou o homem do periquito era simplesmente o tocador de realejos, fazia parte da paisagem de todas as grandes e médias cidades de nossa terra. Quando ele se encostava numa esquina e começava a mover a manivela do seu realejo, enchendo a rua de valsas populares, era uma festa para as moças que compravam bilhetinhos de sorte, sempre animados pelo simpático periquito. (Trecho do Programa 3: A Música Popular Brasileira e a Saudade da Infância. J. da Silva Vidal, 1980) In SILVA, Cibele Lauria. **Brasil de todos os cantos: Programas radiofônicos musicais do Projeto Minerva pelo radialista J. da Silva Vidal na rádio Bandeirantes de São Paulo** - Dissertação de Metrado em Música: UFMG, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br>>. Acesso: 10 de novembro de 2017.

desencadeia a fantasia. Os sons da cidade trazem essa mesma sensação no poeta. Desse modo, ele indica a sua condição: mesmo desenganado, persiste desejando o impossível.

O eu lírico representa a si e todas as outras pessoas que vivem em uma metrópole. No entanto, ao enxergar-se nessa angústia premedita o próprio fim: a expressão: “acabemos com isso” sugere a morte, como única resolução. Mas, logo nesse instante, o desejo vão se instala com mais força: “Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas / autos abertos correndo a caminho do mar / voluptuosidade errante do calor / mil presentes da vida aos homens indiferentes / que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram.” (p. 102). A amplitude e altivez do cenário são enfáticos: as moradias são prédios altos, mais próximos do céu; os carros percorrem extensões tão imensas quanto o mar. Ele se encanta pelo incompatível de si mesmo e se comove ao enxergar a falsa possibilidade impressa nos “olhos inúteis” que miram a paisagem fascinante, mas ilusória, de incorporar o alheio e se tornar representativo na cidade.

As imagens são incompatíveis ao som que se faz pela recorrência da vibrante “r”, e das oclusivas “p” “t” e “b” em alternância com a nasal “m” e as fricativas “s” e “f”. Há na sonoridade um movimento atravancado, o que entra em consonância com a condição entre quimeras e frustrações.

A fascinação pelo exercício exterior e maquinal provoca o esquecimento de si; olhar para o interior já lhe parece inoportuno. Eis o apelo pela Modernidade, tratada de maneira subjetiva. O desejo de satisfação e transformação encerra o texto: “O mar batia em meu peito, já não batia no cais. / A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu / a cidade sou eu / sou eu a cidade / meu amor.” (p. 102). As ruas somem, juntamente com as árvores. O sujeito não sabe de si, não reflete sobre si, só é, intensamente. Dessa maneira, justifica-se a insistência da batida do coração e da afirmativa: “a cidade sou eu”, a qual inverte a ordem, salientando a figura subjetiva “sou eu a cidade”. Como em um jogo de espelhamento, o sujeito e o lugar se correspondem na composição sintática e trocam de lugar. Portanto: há a representação de paralelismo. Mas, como se observa durante a leitura de todo o texto, essa relação é complexa. O sujeito convive com o espaço, aderindo à fascinação e à angústia, como se estivesse vivendo uma paixão ardilosa. Assim, justifica-se o vocativo final. É importante frisar que os versos livres vão diminuindo a extensão até recair no acento irônico de: “meu amor”. É através da figura de um romântico incondicional, cativado pelos encantos da Modernidade, que o poeta imprime o riso *gauche*.

O título do poema traz a significação coletiva, não apenas de um indivíduo, mas de indivíduos que se iludem com as promessas de desenvolvimento incondicional. E o que antes

não passava de uma representação individual simboliza, novamente, as pessoas e o seus lugares. No entanto, o habitar é diferente daquele tratado no texto anterior. Aqui, ocorre a representação do sujeito estagnado. O movimento e o progresso são transfigurados pela descrição de paralisia e repetição. Mas o desejo de evasão é tão grande quanto ilusório. E, anteriormente, o eu lírico foi apresentado, como o habitante atrelado ao seu lugar, sem ilusões. De todo modo, a paralisia aparece como marca da condição *gauche*.

“Romaria”²¹ é outro poema que trata do homem e seu espaço. O texto é destinado a Milton Campo²², nascido na mineira Ponte Nova, cidade repleta de ladeiras, as quais os penitentes percorrem em caminhadas religiosas. O poeta apresenta a voz dos romeiros, que marcham por dias seguidos, na tentativa de diálogo com a divindade. O movimento de subida é descrito por meio do exercício que exige força e leveza. A caminhada árdua representa o livramento dos pecados através da penitência. Porém, como se espera da proposição oblíqua, há o desvio dessa conotação esperada, sob o tema recorrente d’o *mal-estar no mundo*.

Trata-se de um poema narrativo, o qual funciona como um jogral. A origem dessa arte ocorre com o cancionero²³, homem do povo, interpretado como um sujeito de entretenimento, similar ao bobo da corte. O gênero surge no período medieval e, por muito tempo, foi considerado menor por ser de caráter popular. No entanto, a sua função pública²⁴ é de extrema importância.

Há várias vozes que se complementam: a do eu lírico, o qual faz a narração; a do coro, que caracteriza o povo; e a do leproso, que dá o acento individual e coletivo. Dessa forma, o

²¹ In: ANDRADE, 2012, p. 147-149.

²² Advogado e jornalista, colaborador do “Diário de Minas”. Futuro político, influenciado pelos princípios modernistas.

²³ 1. Trovador medieval que ganhava a vida divulgando a poesia e entretendo o público. 2. Intérprete de poemas ou canções; declamador. 3. Farcista; truão; histrião; palhaço. (RODRIGUES, NUNO, 2005, p. 463) In: RODRIGUES, Diego; NUNO, Fernando (Coord.). **Dicionário Larousse da Língua Portuguesa – mini**. 1 ed. – São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

²⁴ Se aos trovadores se reservava a virtuosa tarefa da composição, seguindo esquemas de maior ou menor complexidade literária, guardados seguramente sob forma escrita ou narrada por especialistas contadores de histórias e de versos, cujas capacidades de memória exigiam, seguramente, razoáveis técnicas mnemônicas, já a sua apresentação para públicos restritos ou mais vastos se deixava ao profissionalismo dos ministeriales (palavra que usamos no seu sentido erudito), como eram classificados esses primitivos artistas cênicos da arte da declamação e do cântico de salão ou da praça pública. Não era entre casais, cabanas ou mesmo pequenas aldeias serranas que jograis e jograleiras expunham os seus préstimos e saberes, mas antes no meio das praças citadinas, na azáfama dos seus dias de mercado ou na confluência de concorridas feiras anuais realizadas sempre na órbita dos polos urbanos mais significativos do Portugal de então. Era aí, então, que o jogral poderia provocar alegria e prazer aos circunstantes. Herdeiro dos imemoriais histriões e mimos, o jogral é essencialmente um especialista do espetáculo público e urbano. A sua habilidade levá-lo-ia a desempenhar papéis plenamente teatrais que passavam pelo domínio das artes corporais, sendo reconhecidos como bufões e saltimbancos, contadores e cantadores de histórias e de novelas, galantes ou mordazes, quase sempre. (GOMES, 1997, p. 463). In: GOMES, **Saul Antônio. Breves observações sobre jograis e cultura urbana na Coimbra medieval. Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 19, 1997.

texto é construído por meio de paralelismos que servem de base para a presença do tom popular e da progressão narrativa.

O texto é aberto com a apresentação do ritual: “Os romeiros sobem a ladeira / cheia de espinhos, cheia de pedras, / sobem a ladeira que leva a Deus / e vão deixando culpas no caminho.” (p. 147). Há a conotação da ascensão humana através do sofrimento impresso no segundo verso: sendo que as expressões “pedras” e “espinhos”, acrescidos da adjetivação repetida, “cheias”, produzem o a ideia de: enfado, dor, peso, dureza etc. O exercício de purificação é falho, as culpas são “deixadas” e, não, superadas. Com isso, a designação de sofrimento é amenizada. A recorrência de “sobem a ladeira” indica que o leitor deve atentar para o significado que ela vai adquirindo a cada enunciação. A designação “ladeira que leva a Deus” está mais próxima da caracterização de privilégio do que de martírio. Os versos são simétricos, compostos entre nove e dez sílabas, o que facilita o desenvolvimento da história contada e, por consequência, contribui para a amplitude semântica dos símbolos que compõem a narrativa.

A segunda estrofe traz a personificação dos *sinos* que dialogam com os sujeitos: “Os sinos tocam, chamam os romeiros: / Vinde lavar os vossos pecados. / Já estamos puros, sino, obrigados, / mas trazemos flores, prendas e rezas”. (p. 147). A flagelação não aparece como um ato de salvação, mas como um ritual figurativo. As oferendas acentuam a representação ornamentada. Observa-se que a voz que responde é coletiva e as expressões “sino” e “obrigados” aparecem destacadas pelas vírgulas, apresentando dupla significação. A primeira referencia o objeto religioso (cujo som alto e determinado chama os fiéis para a igreja) e também se reporta à expressão oral que, coloquialmente, é uma forma abreviada de “senão”, o que dá a ênfase à atribuição da ação executada. Se os romeiros não se sentem culpados, dessa forma, eles fazem a penitência “obrigados” e, ao mesmo tempo, agradecidos, pelo exercício considerado como belo e exemplar.

A apresentação revela a característica oblíqua, que é intensificada na estrofe seguinte através da voz do leproso. O doente poderia representar o verdadeiro penitente, que necessita da salvação, mas não é essa figuração que a *gaucherie* descreve: “No alto do morro chega a procissão. / Um leproso de opa empunha o estandarte. / As coxas das romeiras brincam no vento. / Os homens cantam, cantam sem parar.” (p. 147). A presença impactante “no alto do morro”, meio cambaleante, por isso “de opa”, “empunha o estandarte”. Essa expressão dá o

tom aclamativo. O verbo²⁵ designa a ação valente utilizada para descrever o ato de pegar uma arma ou espada. O substantivo²⁶ traz a conotação de um símbolo, que no caso pode significar um elemento religioso ou mesmo a divisa do morro, representando o limite entre a queda e a ascensão. O doente pode cair, literalmente, ou subir, metaforicamente, através da penitência. Todavia, por mais que a imagem cause impacto, o narrador revela que o leproso, até então, é despercebido pelos romeiros. Há outros elementos que chamam mais atenção. E esses denunciam os desejos profanos. O vento simboliza os próprios pecadores, pois ele “brinca” nas pernas das mulheres e os homens “cantam”, a repetição dessa expressão acentua ainda mais a cobiça.

No clima de voluptuosidade, o narrador insere a imagem de Jesus: “Jesus no lenho expira magoado. / Faz tanto calor, há tanta algazarra. / Nos olhos do santo há sangue que escorre. / Ninguém não percebe, o dia é de festa” (p. 147). A sonoridade áspera de “algazarra” e “escorre” destoa das demais palavras, o que imprime a força de sua significação e potencializa o paralelismo. Em versos subsequentes, essas expressões acentuam a relação de causa e efeito de maneira enfática: a da bagunça provocada pelo povo e o símbolo de sofrimento e perdão dos pecados, “o sangue de Cristo derramado”. A palavra “escorre” imprime o movimento lento e contínuo, pois segundo a disposição dos fiéis, a salvação deve ser sempre executada, porque os pecados são intensos e recorrentes. Observa-se que a estrutura intensifica as imagens de entrecortes. Essa técnica moderna se assemelha a uma câmera que focaliza vários planos do mesmo cenário. Evidencia-se a disposição difusa e a falta de equilíbrio entre o humano e o divino.

A narrativa sugere que a vontade humana é maior do que a divina, devido à quantidade de elementos que caracterizam prazer e diversão. Mas, o que mais chama a atenção é que eles estão em lugar religioso: “No adro da igreja há pinga, café, / imagens, fenômenos, baralhos, cigarros / e um sol imenso que lambuza de ouro / o pó das feridas e o pó das muletas.” (p. 148). O “adro”²⁷ é o ambiente aberto em frente à igreja. O espaço é caracterizado pelo conflito entre os símbolos dos prazeres humanos e os de santidades, porém, o sol grandioso,

²⁵ 1. Segurar, pegar pelo punho (a espada, uma arma). 2. Pegar em; tomar. (RODRIGUES, NUNO, 2005, p. 283) In: RODRIGUES, Diego; NUNO, Fernando (Coord.). **Dicionário Larousse da Língua Portuguesa – mini**. 1 ed. – São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

²⁶ 1. Bandeira de regimentos militares. 2. Insígnia de corporação milutras religiosa ou civil. 3. Bandeira. 4. *pop*. Grande quantidade. (RODRIGUES, NUNO, 2005, p. 320) In: RODRIGUES, Diego; NUNO, Fernando (Coord.). **Dicionário Larousse da Língua Portuguesa – mini**. 1 ed. – São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

²⁷ Espaço aberto diante da fachada principal de um templo ou de uma igreja. (RODRIGUES, NUNO, 2005, p. 14) In: RODRIGUES, Diego; NUNO, Fernando (Coord.). **Dicionário Larousse da Língua Portuguesa – mini**. 1 ed. – São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

elemento divino, doura, ou seja, valoriza os movimentos da marcha dos feridos e machucados. A cor acentua a significação do sofrimento do povo através das metonímias: “feridas” e “muletas”. Os paralelismos impressos, tanto da repetição da expressão “pó”, quanto na descrição que mostra o espaço delimitado “adro” e o preenchimento desse lugar pela luz que mistura todos os elementos citados, traçam a composição organizada da paisagem complexa. A imagem põe em foco a dor frente à diversão e aos prazeres.

O leproso ganha reverência, a sua característica de padecimento é contradita pelas próprias palavras no diálogo que trava com Cristo. Em quatro estrofes, de quatro versos de métrica regular, estão os apelos, sendo que as apóstrofes são enfáticas e dão sequência a cada súplica. A estrutura é regular, mas comporta pedidos inusitados. Portanto, a forma contrasta com o conteúdo: “Meu Bom Jesus que tudo podeis, / humildemente te peço uma graça. / Sarai-me, Senhor, e não desta lepra, / do amor que eu tenho e que ninguém me tem.” (p. 149). Surpreendentemente, ele apela não apenas por si, trazendo os desejos dos sofredores inseridos naquele contexto. Ao ignorar a lepra, anuncia que há sofrimento maior que a doença: “Senhor, meu amo, dai-me dinheiro, / muito dinheiro para eu comprar / aquilo que é caro mas é gostoso / e na minha terra ninguém não possui.” (p. 149). Cada vez mais, a vontade humana é descrita e um ato criminoso é tratado como justo: “Jesus meu Deus pregado na cruz, / me dá coragem pra eu matar/ um que me amola de dia e de noite / e diz gracinhas a minha mulher.” (p. 149). O clima de súplica se intensifica quando pede proteção diante das falhas que comete no dia-a-dia: “Jesus Jesus piedade de mim. / Ladrão eu sou mas não sou ruim não. / Por que me perseguem não posso dizer. / Não quero ser preso, Jesus ó meu santo.” (p. 149). Assim, se para a religião o sofrimento purifica, para o homem ele denigre a dignidade: pede-se para não sofrer, sofrendo. E desse modo, ele se faz ingênuo e contraditório.

O diálogo proposto entre Deus e os homens não acontece: “Os romeiros pedem com os olhos, / pedem com a boca, pedem com as mãos. / Jesus já cansado de tanto pedido / dorme sonhando com outra humanidade.” (p. 149). As repetições “pedem” denotam a transformação do significado da palavra: de ação recorrente, perde o sentido e se torna inútil.

O poema é Moderno, porque, por meio do individual, representa uma classe e um povo, através de temas brasileiros. O riso acontece através da consciência oscilante entre o sofrimento e o prazer, apresentado pelo recurso do paralelismo, o qual estrutura todo o texto. Os sujeitos pecam e justificam os seus erros, mas a dor não purifica ou transforma as pessoas. A imagem religiosa é oportuna devido ao ato da romaria ser algo público e bastante comum no local. Os romeiros são reconhecidos e respeitados por seus conterrâneos, mas são

desmascarados pela *gaucherie*, a qual descreve as incompatibilidades entre os fiéis e a religião.

Nos textos apresentados, aparece a importância da representação local como mecanismo de abordagem do ser-humano. Drummond aborda as insatisfações, os desejos tortos dessas pessoas que não correspondem aos perfis retos e vitoriosos.

Os poemas apresentam algumas peculiaridades de um país subdesenvolvido. O desejo de progresso é diluído entre os lugares retratados do Brasil. Assim, dá-se a condição lírica que o poeta estabelece: a do sujeito e suas cidades, ambos estupidamente cômicos.

O trabalho formal e estético (a seleção das imagens e suas combinações de ritmos, os entrecortes e a presença da fala e das expressões locais) faz com que as concepções apareçam sob o viés do sarcasmo. Na perspectiva *drummondiana*, a condição *gauche* é mais importante para o *lirismo* do que as propostas Modernistas, ainda que, nesse momento, ele construa sua poesia através dos recursos Modernos. Essa condição se apresenta de modo diferenciado em *Brejo das Almas*.

1.2. A tortuosidade do ser nos espaços

Brejo das Almas foi escrito em 1934, período em que o Modernismo já havia abandonado a forte expectativa progressista. A obra traz uma *gaucherie* ainda mais intrínseca. Se no primeiro livro, a timidez está relacionada à capacidade de o eu lírico se representar através da figura alheia; no segundo, essa característica é intensificada. César (2012) afirma a respeito: “Apenas se observa que o autor, no segundo, mais que no primeiro, teme desvendar-se, mostrando-se tal como é, o que o conduz ao excesso contrário de esconder-se demais.” (CÉSAR In GUIMARÃES, 2012, p. 949). Merquior (2012) compartilha de semelhante opinião: “Quanto à poesia, expressão do vivido em profundidade, ela exprime antes de tudo o altivo isolamento do indivíduo *gauche*, encorajado na sua sensibilidade secreta.” (MERQUIOR, 2012, p. 70). A obra tem como tema central o fracasso das almas, o desejo não realizado se apresenta ainda mais intenso. Todos os sonhos são reunidos em um local alagadiço, sombrio, em estado de putrefação. Mas eles não morrem; estão ao léu (no brejo, local onde habitam os sapos, e não os príncipes).

O modo como o autor aborda esse tema é com o riso sobre a perspectiva romântica, porém, sem deixar de avaliar a Moderna. Ser romântico é um fracasso; ser Moderno é inútil. Desse modo, o eu lírico abre a sua perspectiva individualista através da apresentação das contradições. O estado irremediável é cômico. César (2012) argumenta a respeito: “Essa

ruindade da vida é um tema essencialmente *drummondiano*, e, se não chega a explodir, senão para lograr o ponto de fusão, que é o desespero, torna acres, dolorosamente acres esses poemas de agora e nos quais ela se sublimou de maneira tão comovedora”. (CÉSAR In GUIMARÃES, 2012, p. 951). Os textos mostram as impossibilidades da vida, por isso, não vale à pena: sonhar, amar, sofrer, divertir-se, enfim, viver. Porém, eles revelam que, diante dessa trágica condição, existe algo na existência de cada sujeito: a vontade de realização. A cada afirmação de impossibilidades, ainda resiste o incontestável e inexplicável desejo de ser feliz.

Todos os poemas do livro expressam um indivíduo distanciado, como um narrador onisciente. Antes de iniciar a análise dos textos destacados, faz-se necessário comentar o modo como se desenvolve a temática do brasileiro em “Hino nacional”²⁸. O poema aborda o eu lírico em situação de pluralidade. O sujeito se desdobra em toda a nação e a imensurável gana de progresso é explícita pelo patriotismo. Contudo, o *gauche* analítico ri de tudo isso. Em terceira pessoa, o poeta inicia com o apelo: “Precisamos louvar o Brasil. / Não é só um país sem igual. / Nossas revoluções são bem maiores / do que quaisquer outras; nossos erros também. / E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões... / os Amazonas inenarráveis... os incríveis João-Pessoas...” (p. 39 - 40). Aqui, o projeto de nacionalismo é colocado em potência. A nação simboliza todas as nações a ponto de se destacar como a mais importante. Enfim, a visão hiperbólica transforma o nacional em universal.

De elogio contundente passa-se ao oblíquo apontamento *gauche*, o qual afirma desconfiando ou desconfia afirmando: “Precisamos adorar o Brasil! / Se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens, / por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão / de seus sofrimentos ...” (p. 40). Quem são afinal esses homens? Os modernistas que propõem as mudanças de perspectivas? São delas que todos os brasileiros precisam? Essas dúvidas estão implícitas e sugerem que toda afirmação comporta alguma dúvida. No entanto, volta a enunciar:

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil! / Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado, / ele quer repousar de nossos terríveis carinhos. / O Brasil não nos quer! Está farto de nós! / Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil. / Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros? ... (p. 40)

²⁸ In: ANDRADE, 2001, p. 39 - 40.

De ideologias ou projetos nacionais se constrói uma nação diferente. Um país tão idealizado não aceita o brasileiro imperfeito ou *gauche* como tal. Nesse trecho, vê-se o poeta que fala por todos e por si mesmo. Partindo não de propósitos ideológicos, mas de questionamentos da realidade, por meio do olhar que observa os desvios do mundo ou a ineficácia de certezas e utopias. Se na obra anterior, há a correspondência entre o indivíduo e o lugar, aqui o lugar rechaça o habitante. E isso denuncia o absurdo que é o brasileiro tentar transformar o seu país por meio de discursos e ideologias, o que remete ao propósito de modernizar o Brasil por meio da arte. O artista é tido pelo poeta como inútil, assim como o povo em geral, que não detém o poder da mudança.

“Sol de vidro”, “Grande homem, pequeno soldado”, “Voo sobre as igrejas” e “Oceania” mostram que o indivíduo e seu contexto estão em peculiar evidência. No primeiro, anula-se o espaço da personagem que simboliza o vazio; o segundo traz a (des) valorização do soldado dentro e fora de seu país; o terceiro trata da queda e da elevação do homem e do artista, impressas nas igrejas mineiras; o quarto aborda o amor enquanto fuga.

“Oceania”²⁹ traz o eu lírico em primeira pessoa para revelar o brasileiro e a relação que este estabelece com o estrangeiro. Os recursos estilísticos que se destacam são as metáforas e a linguagem prosaica que delineiam e dão o acento caricatural.

O título faz alusão ao aglomerado de diversas ilhas, lugares que, por muito tempo, não se comunicavam entre si, mesmo fazendo parte do mesmo continente. Desse modo, o universo requisitado pelo poeta é o desconhecido, o qual passa a ser representado através das imagens ficcionais. O *gauche* se apaixona por uma nativa da Oceania. Tal como um colonizador às avessas, ele representa o estrangeiro em território alheio, no entanto, ao invés de explorar, é explorado.

A partir do desenho da aproximação amorosa, dá-se a tentativa de conquista, a qual, desde o início, imprime uma desigualdade, pois é o ganhador e o outro o perdedor. O alvo de disputa é o prazer, seja ele adquirido através da tortura ou do amor. O poema inicia com a confissão: “Amo burra, burramente / certa menina enfezada / para lá dos mares do sul. / Ela vem por sobre as ondas / enfeitiçar minha vida, / atrapalhar minha mesa, / dizer que espere ... esperarei.” (p. 63). Os versos livres aparecem sob a cadência marcada de 7 sílabas, dando sequência à narração que mostra o desenrolar desse relacionamento. Somente o último verso ganha a extensão de 8 sílabas, o qual implica a significação da espera.

²⁹ In: ANDRADE, 2001, p. 63 - 64.

A conotação de “burrice” é enfatizada com o prolongamento sonoro da passagem do adjetivo para o advérbio, o que dá a impressão maior ainda de perda de tempo e tensão. Designar a amada como “burra” soa um tanto estranho, o que insere o questionamento a respeito de quem realmente sofre e quem faz sofrer, ou ainda, quem engana e quem é enganado?

A estrofe seguinte apresenta características positivas dessa menina, as quais justificam o encantamento do eu lírico: “Garota das ilhas Fidji, / ela canta a cantiga morna / do pescador que foi pescado / por um grande peixe vermelho, / ela sobe no coqueiro, / ela sacode o coco / na minha cabeça, / essa menina enjoada ...” (p. 63). A menina “canta” uma narrativa em que o poder do homem é desautorizado. Os *enjambements* permitem que cada elemento seja visualizado em separado e em conjunto, o que provoca graça e surpresa. Isoladamente, as imagens apresentam pequenas contradições; juntas, elas crescem em representação. O peixe toma conta do pescador, assim como ela do sujeito enamorado. A personagem dominadora se revela má e inocente, ao mesmo tempo, como uma criança rebelde. Contudo, se ela não passa de uma ficção, por que ele sofre por alguém imaginário?

Veja-se o fluxo confessional que se aprofunda: “Ora, eu amo essa menina / que vem dentro de um romance, / áspera, nítida, úmida, / brincar no meu pensamento, / espantar esse mosquito / que pousou no meu papel, / acender esse foguinho / através da Oceania.” (p. 63). Não há explicações, mas ela se apresenta nítida e áspera, ou seja, crível e provocativa, o que desperta o ímpeto da conquista expressa em “ascender esse foguinho”. Entretanto, a designação “espantar esse mosquito” revela que o sujeito lírico está entediado, dessa maneira, a presença da menina representa enlevo e distração. Contudo, o que chama a atenção é que ele se distrai se imaginando espezzinhado pela sua amada. Eis a obliquidade que provoca o riso e a surpresa.

O uso do diminutivo faz com que tudo soe bizarro, um sentimentalismo diminuído, desprezível, no qual a inocência impera: “E eu lhe pergunto: Filhinha, / para lá da Oceania / decerto que há outras meninas / e outros coqueiros, decerto! / Por que você não me conta? / Eu queria tanto saber.” (p. 64). O poeta pede para a personagem o entretenimento da ficção sobre outros lugares. Assim, ele quer mergulhar cada vez mais no mundo da ilusão, do *faz de conta*. Esse amor é uma intensa fuga. Mas, seu apelo é negado: “Ela diz que fique quieto, / que depois da Oceania/ o mundo acaba ... e que a praia / é só areia e silêncio. / O mundo acabou para nós! / Quebra coco, menina, / dança bem espalhada, menina, / canta bem machucado, menina, / com tua voz de Oceania.” (p. 64). O silêncio, a areia e a impossibilidade do mundo são expressões de um Modernista desesperançado.

O tom maldoso e imperativo da menina sugere que ela não quer saber de outros ambientes, isolada, o único cenário a ser valorizado é o seu. A imagem sugere que as propostas referentes à valorização brasileira para o exterior são impossíveis, pois o mundo não se interessa pela identidade do Brasil.

A falta de explicação da personagem que parece ser uma expressão de insegurança e ciúmes, pois o eu lírico pode se apaixonar por outra, gera o fim desse relacionamento. Ao mesmo tempo, os brasileiros se apresentam dessa maneira, ao serem encantados por culturas externas, sem ao menos conhecerem o seu próprio lugar. Eis a imagem risível que o sujeito tem sobre o seu contexto e sobre o alheio; assim, utiliza o tom melancólico e expressões melódicas e até mesmo românticas e infantis.

Em “Voo sobre as igrejas”³⁰, o sofrimento novamente aparece como tema. O sujeito em potencial é Aleijadinho. Ele é revelado através do espaço onde estão as suas obras.

O eu lírico empresta a sua voz para dar vazão à representação do plural e do coletivo. E, por mais que a fala do escultor não seja colocada de maneira direta, é através da descrição de sua arte que o leitor tem contato com o seu posicionamento diante da vida. O poeta mostra o mineiro que, por consequência, representa o brasileiro. O poema inicia com o convite de um romeiro: “Vamos até à Matriz de Antônio Dias / Onde repousa, pó sem esperança, pó sem lembrança, o Aleijadinho.” (p. 37). A romaria tem o objetivo de partilhar a experiência dura, porém, recompensadora, de um santo.

A analogia das expressões “pó sem esperança” e “pó sem lembrança” fazem com que o som ressoe como um hino de louvor, porém, a significação é direta e sem aclamação: a morte por ela mesma. Na sequência, o apelo se intensifica: “Vamos subindo em procissão a lenta ladeira. / Padres e anjos, santos e bispos nos acompanham / e tornam mais rica, tornam mais grave a romaria de assombração.” (p. 37). A palavra “assombração” denuncia que o que não é morto incomoda e causa medo. Os “anjos” e “padres” interpelados fazem parte da expressão assombrada impressa na obra do artista. Essa, posta sob a claridade, ganha outra significação: “Mas já não há fantasmas no dia claro, / tudo é tão simples, / tudo tão nu, / as cores e cheiros do presente são tão fortes e tão urgentes / que nem se percebem catingas e rouges, boduns e ouros do século 18.” (p. 37). Vê-se que a arte é uma maneira de fugir do mundo e de suas baixezas. Quanto mais se sobe, junto com os elementos artísticos, mas o campo visual ganha em amplitude e definição, vencendo a luxúria do tempo passado, trazida pela música, a maquiagem, a forte transpiração e a ambição pelo ouro. A expressão “tudo é”

³⁰ In: ANDRADE, 2001, p. 37 - 38.

corroborar para a definição geral. Os adjetivos “simples” e “nu” dão a conotação de desvendamento, como se as obras revelassem algo que todos compreendem, mas que está coberto em contexto social.

Com a altitude, as sensações são intensificadas: “Vamos subindo, vamos deixando a terra lá embaixo. / Nesta subida só serafins, só querubins fogem conosco, / de róseas faces, de nádegas róseas e rechonchudas, / empunham coroas, entoam cantos, riscam ornatos no azul autêntico.” (p. 37). O eu lírico e o leitor percorrem o trajeto de opulência, riqueza, luxo e esplendor. As especificações: “só serafins” e “só querubins” dão a caracterização de santidade e religiosidade. Os anjos róseos e rechonchudos, sob o dourado do ouro e o azul celeste destoam, de modo impactante, dos romeiros suplicantes. Observa-se que as atitudes dos anjos representam alegria e prazer. Há, portanto, o reflexo do humano no divino. Os romeiros desejam, os anjos realizam. A partir disso, outras experiências são reveladas através da apresentação direta do artista:

Este mulato de gênio/ lavou na pedra-sabão / todos os nossos pecados, / as
nossas luxúrias todas, / e esse tropel de desejos, / essa ânsia de ir para o céu /
e de pecar mais na terra; /este mulato de gênio / subiu nas asas da fama / teve
dinheiro, mulher, / escravo, comida farta/, teve também escorbuto / e morreu
sem consolação. (p. 37 - 38)

O poeta compara “o mulato de gênio” com Jesus que salvou todos os pecadores. Através de sua obra, ele deixa glorioso o que é considerado “luxúria”. A expressão “tropel de desejos” denota a intensidade quantitativa, pois não somente a santidade é caracterizada como magnânima e opulenta, mas também os ímpetos carnavais. Os pronomes “esse” e “este” funcionam para aproximar e distanciar a imagem do “Aleijadinho”. A aproximação ocorre quando ele designa as vontades comuns a todas as pessoas, e o afastamento, quando ele é destacado pela genialidade. Desse modo, os entrecortes que enumeram as descrições, dão o desenho completo do homem comum e do artista. Ele desejava tanto o céu quanto o pecado, barroco por excelência, não aceita a escolha entre um e outro, ou a lógica de causa e consequência; somente decide por tudo experimentar. A fusão entre o concreto e o abstrato se faz por meio da dupla significação da pedra sabão da representação estética que se confunde com os fatos. A arte tem o ímpeto de limpar o mundo, ou criar uma nova realidade. Ela é o espaço de bem-estar e realizações, onde o bem até é capaz de vencer o mal:

Vamos subindo nessa viagem, vamos deixando/ na torre mais alta o sino que
tange, o som que se perde, / devotas de luto que batem joelhos, o sacristão

que limpa os altares, / os mortos que pensam, sós, em silêncio, nas catacumbas e sacristias, / São Jorge com seu ginete, / o deus coberto de chagas, a virgem cortada de espadas, / e os passos da paixão, que jazem inertes na solidão. (p. 38)

Acima dos males dos pecadores e dos sofrimentos dos santos, a elevação revela a possibilidade de superação da vida prática. Dessa maneira, justificam-se as repetições impressas no primeiro verso dessa estrofe. A subida obedece à seguinte escala: “sinos, o sacristão no altar, as devotas ajoelhadas, os mortos no silêncio, São Jorge que fora degolado, as virgens sacrificadas, o Cristo crucificado, o sacrificio da paixão”. Todas essas imagens se remetem às narrativas cristãs sobre a defesa e a prática religiosa, em ordem crescente de importância. O poema encerra nesse tom de “era uma vez”, cuja própria realidade se funde com a arte e já não mais é preciso distinguir uma da outra:

Era uma vez um Aleijadinho, / não tinha dedo, não tinha mão, / raiva e cinzel, lá isso tinha, / era uma vez um Aleijadinho, / era uma vez muitas igrejas/ com muitos paraísos e muitos infernos, / era uma vez São João, Ouro Preto, / Mariana, Sabará, Congonhas, era uma vez muitas cidades /e o Aleijadinho era uma vez. (p. 38)

O poeta se reconhece nessa expressão ficcional; o artista ensaja subir o olhar e sair das dores rasteiras da vida cotidiana que tais cidades apresentam através da prática das romarias. O texto denuncia que a religião e a arte funcionam como modelos de superação frente às contradições dos indivíduos, que são numerosas e bizarras.

Em “Grande homem, pequeno soldado”³¹, a ficção aparece como recurso para a representação do indivíduo. Com a apresentação de uma brincadeira infantil, toda uma realidade histórica é trazida à tona. O autor mostra que as guerras fazem com que muitos indivíduos passem a representar uma identidade similar à de uma narrativa inventada.

A voz do eu lírico traz o homem fragmentado. O texto problematiza a função do sujeito para a sociedade e para si mesmo. Assim, o poema retrata as contrariedades humanas como formas de inocência e fragilidade. É a partir da imagem de um soldadinho de brinquedo que aparece o conflito entre o que se deseja e o que se é: “Grande homem, pequeno soldado / vontade de matar dos olhos mansos / o coração com sede de palavras ... / todos os brinquedos de minha filha: soldado, capitão, ladrão” (p. 31). O querer ser ambivalente se mostra através das expressões: “soldado” aquele que luta; “ladrão” aquele que se apodera do que é alheio e,

³¹In: ANDRADE, 2001, p. 31 - 32.

por fim, “capitão”, aquele que dá ordens. As contrariedades estão marcadas pelos “olhos mansos” que desejam matar. Há nessas ações, o sentimento de soberania, expresso por meio do domínio de todos e de tudo. Um brinquedo, para uma criança, é um instrumento de interação com o mundo e as suas representações. Aqui, a vida é compatível com a brincadeira de *faz de conta*. Através dela, a pequenez e a magnitude são comparadas e equiparadas. Assim, o poema é delineado pelas antíteses e pelos contrastes.

Na sequência, o clima lúdico é acentuado: “Veste a farda e toca o tambor, / toca desesperadamente o clarim. / Atrás da cova está te espiando / meu avô, veterano do Paraguai” (p. 31). O soldado segue ordens e seu comportamento guarda o desespero de ser vigiado e de ser colocado em provas, a todo o momento. O som do tambor, abafado e contínuo, e o do clarim, agudo e aclamativo, associam-se ao pulsar do coração e ao símbolo de bravura e glória da infantaria. Essa dubiedade se abre para a marca de subjetividade que é a luta que o sujeito trava consigo mesmo, o olhar do eu lírico focaliza o do soldado: “A guerra terminou ontem / mas ainda há batalhas dentro do peito / que estão reclamando heróis. / Olha o guerreiro atrás do toco, / bravamente esmurando o peito” (p. 31). Agora, o próprio soldado se cobra e confere os resultados da guerra e das futuras batalhas.

O ato de esmurar o peito simboliza a raiva e o orgulho que tem diante dos desafios. Mas, o mesmo homem não passa de um mero brinquedo nas mãos de uma criança. Os seus sonhos nada significam sob a visão inocente. Toda guerra parece inútil e o sofrimento é vão: “As crianças sobem no bigode / do sargento que sonha em pé, / vê medalhas e não estrelas e tem ímpetos de aeroplano.” (p. 31). Esses sonhos parecem tão pequenos, a postura rígida, como a do soldadinho de brinquedo, impede-o de visualizar o que há de maior, desse modo, as medalhas lhe são mais significativas do que as estrelas. Com a alternância do macro - (a representação da realidade) e do micro - (a representação das brincadeiras), o bizarro se instala. Esses conceitos se confundem e a associação entre o que é importante e o que é supérfluo tece as significações do poema como um todo.

A próxima estrofe garante o exercício da batalha. O campo micro comporta a perspectiva do soldado, cuja guerra é a digna busca pela glória; no espaço macro, está a percepção do eu lírico, a qual denuncia o exercício de destruição: “Major, coronel, general, / que sou eu afinal na Terra, / estou sempre me destruindo, / espada na cinta ginete na mão.” (p. 31). Lutar em prol do país significa agir contra a sua própria individualidade. As descrições enumeradas do primeiro verso perdem o sentido no segundo, pois ao invés de especificar, instalam a dúvida. A rima inesperada em “general / afinal” cuja segunda expressão está no interior do verso, intensifica o sentido desconcertante da descaracterização. O tom

confessional do terceiro verso aprofunda ainda mais a conotação de desconstrução da identidade. E, por fim, a imagem do sujeito perde, definitivamente, as características de bravura e valentia, mas ao inverso.

Quando o soldado despe a farda que o caracteriza, perde a sua função e se torna simples e inocente. Mas ele tem as armas à disposição e brinca como uma criança: “Soldado sem experiência, / que lindo campo de papoulas / e você dançando sem dólmã / nas pupilas de Chiquinha Gomes, / sem dólmã, sem alma, simples / como um disco.” (p. 32). Papoulas são flores associadas ao ópio³². Essa droga é produzida através do estrato da planta, muito utilizada como efeito anestésico e entorpecente. No século XIX, devido à intensa circulação do produto, o governo chinês proíbe a comercialização. Porém, os ingleses se posicionaram contra essa ação. O conflito entre esses países provocou a *Guerra do Ópio*³³. O campo mencionado pelo poeta traz a designação enfática da presença abundante dessa flor. A imagem remete à amenização do sofrimento que a consciência da realidade proporciona, o que se associa ao lúdico e à brincadeira infantil. O posicionamento de crueldade e inocência, trazido pela música, são postos na mesma imagem. A cena da dança num campo de flores é romântica e bucólica. Porém, se as papoulas simbolizam o sono intenso, o que faz alusão à

³² “O *Papaver somniferum* provavelmente evoluiu de uma espécie silvestre nativa da Ásia Menor, ou de uma espécie denominada *Papaver setegirum*, que crescia nas terras em torno do Mediterrâneo. Das várias espécies de papoula conhecidas, somente o *Papaver somniferum* e o *Papaver bracteatum* produzem ópio em quantidade significativa.” (DUARTE, 2005, p.135) In: DUARTE, Danilo Freire. **Uma Breve História do Ópio e dos Opióides**. Revista Brasileira de Anestesiologia - Vol. 55, Nº 1, Janeiro - Fevereiro, 2005. p. 135 - 146. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso: 30 de setembro, de 2017.

³³ A chamada *guerra do ópio*, ocorrida na primeira metade do século XIX, motivou a conscientização, pelo menos nas classes mais esclarecidas, dos problemas gerados pelo abuso dessa droga. O hábito de fumar ópio foi introduzido na China no século XVII. Contudo, somente na segunda metade do século XVIII, a importação do ópio pela China foi expandida, inicialmente pelos portugueses, depois pelos franceses e finalmente pelos ingleses, quando a quantidade importada por esse país foi estimada em 10.000 toneladas, movimentando 20.000.000 de libras esterlinas. Obviamente, o hábito de fumar ópio foi estimulado, de forma inescrupulosa, pelos interessados num comércio tão compensador. Era natural, no entanto, que o Governo Chinês se preocupasse com os efeitos resultantes dessa importação exagerada, fato que culminou com o edito publicado em 1800, que proibia a importação de ópio. Como parte do controle proposto, foi destruído um depósito de ópio pertencente à Companhia das Índias Ocidentais. Esse ato precipitou a “guerra do ópio” entre a Inglaterra e a China, sendo esta última derrotada. Com a celebração do Tratado de Nanquin, Hong-Kong foi cedido à Inglaterra e alguns portos foram abertos ao comércio europeu e norte-americano. Em 1858, ainda como consequência do Tratado de Nanquin, o comércio do ópio foi legalmente admitido. O incentivo ao uso do ópio na China por parte do Governo Inglês provocou reações na própria Inglaterra, onde foi criada a Society for the Suppression of Opium Trade, sob a Presidência do Conde Shaftesbury. Essa sociedade promoveu várias reuniões com o objetivo de protestar contra o incentivo ao perigoso hábito de fumar ópio. Na segunda metade do século XIX, a disponibilidade da morfina e a possibilidade de administrá-la por via subcutânea condicionou o aumento de sua utilização, até porque admitia-se, na época, que quando administrado por essa via, o alcalóide causava menos inconveniente do que quando ingerido (DUARTE, 2005, p. 138) In: DUARTE, Danilo Freire. **Uma Breve História do Ópio e dos Opióides**. Revista Brasileira de Anestesiologia - Vol. 55, Nº 1, Janeiro - Fevereiro, 2005. p. 135 - 146. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso: 30 de setembro, de 2017.

morte dos soldados na guerra, a dança é fatal e lúdica, ao mesmo tempo. Mata-se como em um *faz de conta*, sem dor e sem responsabilidade. Assim, fica evidente a ambivalência do soldado.

Em seguida, o poeta zomba das autoridades, utilizando a rima sequencial que provoca graça à narrativa: “Ora viva seu comandante / com sua cara de barbante / e seu nariz de pedante / levando surras da amante / e gritando: Viva a República” (p. 32). O homem de expressão tênue e ultrapassada apanha da mulher, mas defende os ideais da República, que visa a liberdade para todos. O ambiente público e o privado oscilam e se chocam a todo instante.

O texto encerra com a ênfase de que nada passa de uma brincadeira, sob o olhar macro de quem visualiza todas as possibilidades do soldadinho de brinquedo e do homem em luta. Os rumos de quem parte para a batalha são incertos e o peso de uma ação inocente: “Mas sobre exércitos e frotas / a mão que distribui brinquedos / vai colorindo novas formas” (p. 32). O destino do soldado, seus sonhos e suas aspirações, enfim, a sua condição, vai muito além daquilo que ele imagina. Assim, o próprio leitor é levado a questionar os pontos de vista e os contextos apresentados. As contradições do eu se expressam através da piada. Assim como uma criança, o eu lírico imagina personagens e se coloca em diferentes posições para compreender os conflitos insolúveis dentro e fora de si. Nesse caso, o soldado não tem nacionalidade, aliás, esse traço identitário se apresenta como desnecessário para o contexto da guerra e para a brincadeira infantil. O que o caracteriza é justamente a sua função.

Em “Sol de vidro”³⁴, a designação nacional é menos importante do que a condição humana. As marcas de nação são ignoradas pelo poeta no desdobramento da perspectiva no contexto de guerra. O eu lírico retrata a visão da amada que espera seu companheiro que partiu para a batalha. O Sol ordena a sequência dos dias e das noites, desse modo, ele está intimamente relacionado à passagem do tempo. O relógio é também um elemento associado ao título, pois ele demarca as horas. O texto, portanto, anuncia a conotação do andamento das horas para quem espera.

A designação “sol de vidro” está associada à coloração do vidro em uma das etapas de sua fabricação. Os seus componentes são facilmente encontrados no fundo dos lagos. No momento em que eles são fundidos e formam uma massa líquida de cor dourada intensa que lembra a do Sol. Os constituintes provindos das profundidades são comparados aos sentimentos mais íntimos das amadas; e a massa que irá formar objetos duros, remete-se à

³⁴ In: ANDRADE, 2001, p. 25.

angústia da espera que as deixam enrijecidas, paradas no tempo. Aqui, o campo de visão não vai ser confrontado entre o macro e o micro, mas sim, entre a simultaneidade de micros, descrita nas visões em foco.

Veja-se como o texto inicia: “O coração na sombra do relógio, / que será de nós, que será de vós, / as virgens passam implorando / o soldado morto na colina” (p. 25). O soldado que já morreu ou o amante que não virá é esperado no horizonte do relógio. A expressão criada é obscura, pois o “sol de vidro” não passa de uma ilusão, a luz que reflete no vidro do relógio é aguda, e sua sombra é a própria passagem do tempo. O “coração” bate junto com a lentidão. Observa-se que a posição do órgão, que simboliza os sentimentos, proporciona a imagem associativa do batimento dos ponteiros ao ritmo cardíaco. O segundo verso insere, através da estrutura paralela, as duas situações opostas: a dos mortos e a das vivas amantes. O terceiro e o quarto versos acentuam o contraste do movimento doloroso das virgens e da situação do morto. O verbo “passam” é intensificado pelo advérbio “implorando” que transforma o movimento em espera. Em contrapartida, está o soldado em posição acentuada pelo desenho altivo da “colina”. A fragmentação dos versos condiciona as contradições.

A visão é concentrada nesse instrumento de luz projetada. A claridade é indireta, pois está refletida: “Vem de ti o rumor sem número, / pontes, archotes, o que será mais, / música e tarde para o fim, / este instante não é o soluço”. (p.25). O desejo é retratado pelas imagens de amplitude: a iluminação dos archotes, a quebra de fronteiras representadas pelas pontes, a música e a alegria que calam a dor e o soluço. O instante esperado, diante da imensidão do tempo que não passa, é tão pequeno em extensão, porém é grandioso em significação. Todavia, a sua característica mais aguda é a impossibilidade, pois o eu lírico anuncia que esse não chegará. A esperança é falha como a luz artificial.

O texto finaliza com a imagem do “sol de vidro” potencializada por mais um instrumento - o lampião: “Quieto no tempo um lampião / acende as mulheres atrás dos copos, / você sempre com a mesma boca / não por que pressentimento / acorda, Princesa, é o sol de vidro” (p. 25). O lampião se caracteriza por iluminar as noites. A designação “quieto” implica a ação delicada, mas imprescindível da iluminação. A expressão “acende as mulheres”, as quais são virgens, relaciona-se com os desejos sexuais. A presença dos “copos” remete ao uso de bebidas alcoólicas, presentes no cenário. Como um homem que corteja uma dessas mulheres, o eu lírico trava o diálogo direto com ela nos três últimos versos. Dessa maneira, o poeta tenta deslocar a perspectiva das moças para o tempo presente. Como se pudesse salvá-las da profunda solidão.

Assim como nos outros textos, o sentimento é cômico, pois parte de ações ilusórias. A fragmentação é utilizada em todos os textos, para chegar às perspectivas mais tortas e diversificadas. E o eu lírico se esconde e se mostra através da apresentação de cada uma delas.

Por meio dessas explanações, é possível destacar os propósitos Modernos e a sua correlação com a política do país. O movimento libertário não conseguiu se desvincular dos interesses da elite, os quais foram tão criticados. Carpeaux (1999) afirma: “O prejuízo são aqueles resíduos antediluvianos com que o modernismo não conseguiu acabar totalmente. E a utilidade é, portanto, a clara consciência de que precisamos, urgentemente, de um novo Modernismo.” (CARPEAUX, 1999, p. 880). Desse modo, a identidade brasileira e a sua independência não podem ser resolvidas por um movimento, por mais grandioso que ele tenha sido.

Ocorreu, nessa fase revolucionária, um problema-chave, bem apontado por Schwartz (1987):

Ainda assim, me parece claro que o uso irreverente de nomes, datas e noções ilustres não deixa de ser uma reverência com sinal trocado. Um modo até certo ponto precário de suprir a falta de densidade do objeto, falta que reflete, no plano da cultura, o mutismo inerente à unilateralidade das relações coloniais e depois imperialistas, e inerente também à dominação de classe nas ex-colônias. (SCHWARZ, 1987, p. 27)

A falta de discurso sobre o próprio sujeito é, de certo modo, a revelação histórica desse mutismo e processo de dominação. Seria preciso tratar do brasileiro, com a sua voz. E essa não é apenas retratada por meio do coloquialismo ou de expressões comuns do dia-a-dia, mas sim, pelo campo de representação. E isso Drummond realiza. Como fora apresentado, os textos revelam posicionamentos individuais frente aos contextos vivenciados.

Schwarz (1987) chama a atenção sobre a falta de densidade das propostas Modernistas e aponta: “Conhecidamente, a mencionada rarefação é o tormento dos artistas nestes países, mas a bem das proporções não custa lembrar que Machado de Assis já a havia vencido superiormente no século anterior.” (SCHWARZ, 1987, p. 27). Machado de Assis trata, de modo mais específico, da burguesia carioca, porém, o modo como aborda os cenários é múltiplo e complexo, assim, ele traça um determinado retrato do Brasil, dentro de uma determinada época.

A falta de profundidade advém da aspiração que os Modernos tinham por mostrar imagens positivas e positivistas do país, ocultando as negatividades. E isso deu uma certa ingenuidade ao projeto que esquecera de observar as complexidades do próprio momento presente. Schwarz (1987) menciona a contradição a respeito do lema “ver com olhos livres”:

Vimos igualmente a correspondência entre esta estética e o progressismo conservador da burguesia cosmopolita do café. Articulado assim, o *parti pris* de ingenuidade e de ‘ver com olhos livres’ algo tem de uma opção por não enxergar, ou melhor, por esquecer o que qualquer leitor de romances naturalistas sabia. (SCHWARZ, 1987, p. 27)

Em nenhum momento a estética do *gauche* se deixa influenciar por esses desvios e a ironia é a sua arma mais poderosa, pois, com ela, o poeta ri dos otimismo exacerbados.

Há um riso também na obra de Oswald de Andrade, que revela um Brasil sob o prisma de “infantilidade” e “irrealidade”, mas, como argumenta Schwarz (1987): “sendo Oswald um artista grande e esperto, providenciava contrapesos à sua decisão de colocar no ‘presente do universo’ – e com sinal energicamente positivo! - o nosso provincianismo e as nossas relações rurais atrozes: deu a tudo um certo ar de piada.” (SCHWARZ, 1987, p. 28). A graça *oswaldiana* fez com que discursos a respeito da história brasileira, por exemplo, os relatos sobre o descobrimento, fossem questionados e até mesmo derrubados. Schwartz (1987) afirma sobre a obra desse artista: “Ê neste, é levada em conta a situação complexa a que responde, que se encontra a verdade da poesia pau-brasil, um dos momentos altos da literatura brasileira.” (SCHWARZ, 1987, p. 27 - 28). Por mais que haja diferenças, é claro que Drummond foi influenciado por Oswald, mas sua ironia é mais desconcertante, porque desconfigura as imagens comuns através do fragmento e do disfarce.

Ressalta-se que outro motivo da falta de densidade das propostas dos Modernos é a legião mal preparada de seguidores que tentaram copiar os mestres e se incorporarem às novas propostas, reforçando em suas produções alguns lugares-comuns, sobre os quais Moraes Neto (2012) traz a seguinte abordagem: “E estes marcados com excessiva insistência pela multidão dos discípulos, que quase nada de próprio acrescentaram ao sentido da obra comum, não tardaram a deformar uma caricatura grosseira e de pouco espírito, o esboço de ‘retrato do Brasil’ em que todos se empenhavam.” (MORAIS NETO In GUIMARÃES, 2012, p. 944). Contudo, um fator inegável é essa abertura que o Movimento deixou como legado, sem perder o vínculo com as influências externas: “(...) os modernistas abriram à civilização brasileira novos horizontes; e este é um dos seus maiores méritos. Mas não só importaram novos modelos europeus (e norte-americanos). Também descobriram novos valores no próprio Brasil.” (CARPEAUX, 1999, p. 878). É por esse motivo que a segunda fase do Modernismo teve condições de ser mais consistente, pois parte de todas essas possibilidades para se concentrar no retrato do brasileiro, dando voz e lugar a esses sujeitos no campo literário.

Drummond atravessa os dois momentos do Modernismo com a sua característica peculiar. Em todos os textos, têm-se a pluralidade de visões dos sujeitos que são

condicionados pelas razões da lógica e dos desejos. Fica claro que ambas existem em conjunto e seria inútil, para o poeta, propor qualquer pensamento que não seja através da complexidade, a qual caracteriza a qualidade humana.

Ler *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas* coloca o indivíduo em uma condição de experimentação. As obras têm a função de constituição de identidades e do compartilhamento de vivências. Assim, os leitores são capazes de chegar mais perto uns dos outros e, por isso, há, nessa fase *gauche*, a reunião do povo brasileiro. O modo como o poeta abrange os falares faz com que o leitor tenha acesso às realidades do seu povo.

O título *Brejo das Almas* apresenta conotações sombrias e parece não abrir espaço para os ideais Modernistas que têm a função de apresentar a valorização local. Porém, aqui há a Modernidade pelo avesso: valoriza-se o brasileiro, a partir de suas dificuldades e isso é Moderno, pois prevê o mal-estar e as necessidades do mundo. Assim como *Alguma Poesia*, o livro traz o próprio sujeito diante desses dilemas, de maneira tão próxima e íntima, que não se pode mais apenas distingui-lo como nacional, mas sim como ser-humano. Encarar o drama é uma tarefa *gauche*.

As marcas de Modernidade ocorrem através do falar prosaico: há em cada poema a procura pela expressão da fala em estado de uso, o ritmo entrecortado, bem como a presença do verso livre e do verso branco, além dos temas sobre o Brasil e seus conflitos expostos pelas imagens dos próprios brasileiros. Todavia, a condição lírica se dá com as formas de desenho exato de cada personalidade retratada. E é por esse motivo que o leitor tem acesso a novas experimentações.

As personagens que o poeta apresenta são exatas por serem críveis, brasileiras e humanas, a tal ponto que o leitor passa a se enxergar nos conflitos vividos por elas. Assim, a poesia se faz pela partilha de vozes. Podem-se questionar as implicações do *gauche*: qual é o sentido do desejo não realizado? Porém, a maior contribuição do poeta não é a resposta para tal pergunta, mas sim a constatação do sofrer alheio. A essa lógica ou o discurso dialético não conseguem responder. O sofrer é tido como verdadeiro, pois passível de ser experimentado em posição diferenciada. Ao ocupar o lugar do outro, negam-se as significações pré-estabelecidas. É o exercício da negação que preenche a busca por sentidos. O sentimento da dor estimula o desejo, sendo essa compreensão o ponto-chave para a leitura das obras. A exposição sarcástica da associação entre querer e não possuir, esperar e perder traz a provocação para as descobertas de sentidos e não de um sentido em si. Dar uma resposta para os impasses da vida significaria sair da condição *gauche*.

Carlos Drummond de Andrade, ao descortinar as vivências, abre discursos inimagináveis. Os ambientes apresentados são caracterizados pelas concepções obtusas. Assim, parte-se para a construção de diversos campos de associações. A pluralidade de personagens e seus disfarces provocam a investigação das potencialidades discursivas. O eu lírico surpreende por meio da exposição das impossibilidades, a tal ponto que o leitor acaba por se calar diante dos efeitos provocados. Porém, o silêncio acontece devido à experimentação que desencadeia a busca por explicações. Assim, não cabem julgamentos no ato da leitura, apenas, o acompanhamento de diferentes posições.

CAPÍTULO II

SER *GAUCHE* EM TEMPOS PARTIDOS

Não lamento, na minha carreira intelectual, nada
que tenha deixado de fazer. Não fiz muita coisa, não fiz
nada organizado. Não tive um projeto de vida literária.
As coisas foram acontecendo ao sabor da inspiração e do
acaso. Não houve nenhuma programação. Por outro lado,
não tenho tido nenhuma ambição literária, fui mais poeta
pelo desejo e pela necessidade de exprimir sensações e
emoções que me perturbavam o espírito e me causavam
angústia. Fiz da minha poesia um sofá de analista. É esta
a minha definição e o meu fazer poético.
(ANDRADE In MORAIS NETO, 2007, p. 59)

O presente capítulo aborda a ironia *gauche* em sua segunda fase. Nesse estágio, a relação do *eu e o mundo* ocorre por meio do riso que se faz mudo. Da graça desconcertante, provocada pelas contradições do sujeito e do seu espaço, chega-se à ironia como expressão irresoluta. Na primeira fase, a falta de coerência é exposta ao máximo pelo poeta que leva o leitor à concepção do absurdo da vida. Assim, a risada representa uma reclamação ou um grito frente ao vislumbre dos antagonismos. No contexto seguinte, o eu lírico percebe a grandiosidade do mundo, pois entrevê as diversas indeterminações que o compõe. O seu riso não se coloca mais como um sinal de alarde, mas como um simples lamento ou inútil suspiro.

Dessa maneira, o *gauche* se insere nas seguintes condições: *sujeito do mundo*, pois frente ao processo de globalização, o brasileiro ganha outra importância para a representação Moderna; *sujeito pelo mundo*, o poeta ultrapassa ainda mais a representação do nacional e passa a percorrer espaços simbólicos; *sujeito para o mundo*, ele retrata a identificação entre expressão brasileira e expressão humana de maneira mais contundente. Perante as citadas disposições, faz-se oportuno investigar a respeito da condição do país, no período, aliada à realização literária desse momento.

2.1. O Brasil, o Poeta e o Mundo

Com o fim da República Velha, surgem muitas inovações no campo econômico, social e ideológico. Grandes acontecimentos, como a criação das leis trabalhistas, o controle da imprensa frente às concepções democráticas, e a participação do Brasil na Segunda Guerra

Mundial, criam um clima de reconhecimento de necessidades. A bandeira de patriotismo e desenvolvimento da nação é lançada. Paralelamente, tem-se a concepção de que o atraso do país é muito mais grave do que fora imaginado.

Mesmo com todas as mudanças, existe uma mecânica de base na concentração de renda que impera até mesmo nesse período. Bosi (1997) declara que as décadas de 30 e 40 trazem uma realidade contraditória, ao evidenciar que o tão combatido velho mundo não acabou totalmente. Ele afirma que o tenentismo e o getulismo: “(...) compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias.” (BOSI, 1997, p. 432). Boa parte da população emergente do Brasil progressista é composta por estrangeiros que sentem os impactos do contexto de desenvolvimento. Em contraponto, os brasileiros disputam o espaço e as oportunidades de trabalho. Há um clima conflituoso que compõe esse cenário, porém, a situação econômica reúne a todos no mesmo estrato social: os direitos, deveres e interesses são os mesmos.

A maior segregação existente até os dias de hoje passa a ser percebida de modo mais evidente. As diversidades culturais acentuadas nessa época, por mais que tenham sido bastante relevantes, tornam-se bem menos contundentes do que as diferenças de classe. Com o fim da República Velha, os ricos fazendeiros ainda permanecem em uma condição muito favorável. Bosi (1997) comenta: “(...) a ‘aristocracia’ do café, patrocinadora da Semana, não atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial nos centros urbanos (...)” (BOSI, 1997, p. 432). Identifica-se a ironia, pois o movimento, composto por muitos integrantes que defendem a identidade do povo e as forças sociais, foi patrocinado por um modelo político que explora o trabalhador. Dessa maneira, constata-se que não há alterações significativas de ordem de distribuição de renda com a mudança de regime, pois os velhos poderosos se aliam aos novos e continuam detendo o poder econômico.

O Modernismo da primeira fase luta contra os pensamentos tradicionais e a liberdade intelectual, mas é contradito pela organização política e social. Bosi (1997) pontua sobre o fracasso da Semana de 22: “Enfim, que o peso da tradição não se remove, nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive.” (BOSI, 1997, p. 432). Assim, após essa tomada de consciência, cabe ao artista brasileiro procurar um modo de fazer com que a sua obra dialogue com o cenário que se desenhou nesses anos.

É importante ressaltar que o regime de Vargas imprime discursos demagógicos, tidos como patriotas, e nega qualquer expressão que faça menção ao Comunismo. E isso compromete a liberdade de criação. O governo simpatiza com as ideologias fascistas e nazistas. Contudo, os desdobramentos econômicos colocam o Brasil em situação contrária. Aliado aos Estados Unidos, por questões financeiras, o país entra na guerra contra a Alemanha, que acaba derrotada. Todas essas contrariedades atingem os pensamentos libertários e os ditatoriais. Portanto, qualquer ato, pró ou contra o governo, significava adentrar em um campo inseguro. Em *O observador no escritório*, Carlos Drummond de Andrade escreve sobre esse contexto:

Agosto, 23 – O Governo promoveu um comício para comemorar o segundo aniversário da entrada do Brasil na guerra. Tudo preparado meticulosamente, comércio fechado à tarde, e nenhuma vibração. Na grande faixa de pano erguida junto ao Teatro Municipal, a inscrição “Ordem e disciplina”, indicando que o governo pensa menos em ganhar a guerra do que em salvar-se. Anuncia-se a saída de Osvaldo Aranha, Ministro do Exterior e vice-presidente da Sociedade dos Amigos da América. Fechada pela polícia, na véspera de sua posse... Assim se comemora duplamente o aniversário de uma guerra *sui generis*, do fascismo interno contra o fascismo externo. (ANDRADE, 2006, p. 29)

Se a primeira fase Modernista veio acompanhada de um momento político propício para as artes e o desenvolvimento (ao menos no campo ideológico, tais intentos foram efetivados); a segunda, apresenta um contexto que coloca o artista na condição de revelar a crua realidade nacional; a terceira parte da conjuntura, onde a percepção mundial é inevitável. O artista que atinge tal perspectiva se preocupa com a sobrevivência em um mundo tão caótico e injusto. Além disso, tem a sua liberdade de expressão comprometida. Bosi (1997) aponta: “(...) o Estado Novo (1937- 45) e a II Guerra exasperaram as tensões ideológicas; e, entre os frutos maduros da sua introjeção da consciência artística brasileira contam-se obras primas como *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade, *Poesia Liberdade*, de Murilo Mendes e as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos.” (BOSI, 1997, p. 433).

Antes de penetrar no universo de *A Rosa do Povo*, um poema merece ser mencionado pelo cunho político e crítico. “Anistia”³⁵ pertence à obra *O observador no escritório*. O texto se refere à anistia geral aos crimes políticos, proferida pelo presidente em 1945. O ato libertou vários presos, dentre eles, o líder comunista Luís Carlos Prestes. Cançado (2012) esclarece: “O poema foi publicado com grande destaque em três dos principais jornais cariocas (no

³⁵ In: ANDRADE, 2006, p. 51- 52.

Correio da Manhã, no *Diário Carioca*, em *O Jornal*) no dia 1º. de abril. A anistia seria decretada por Vargas dias depois, no dia 18.” (CANÇADO, 2012, p. 196). O poeta, que já participava da ABDE (Aliança Brasileira de Escritores), estava bastante envolvido com a UTI (União dos Trabalhadores Intelectuais), proposta por ele mesmo. Cançado (2012) declara a respeito: “A ideia era criar um organismo de defesa do trabalho intelectual, mas de caráter político, de luta pelas liberdades públicas, e que pudesse assim aliviar a ABDE da carga ativista que ameaçava esmagá-la.” (CANÇADO, 2012, p. 196). A proposta serviria para que a ABDE se mantivesse mais destinada aos problemas específicos dos escritores, e a UTI à atuação governamental. Desse modo, compreende-se a preocupação que Drummond tem de discutir a expressão política e intelectual separadamente das questões referentes à escrita literária, ainda que ambas dialoguem com os impactos sociais.

O texto traz a palavra “anistia” em função de mote ou refrão, cantado por todos, de maneira íntima, tornando-se um pedido implacável em momento de profunda necessidade. Desde o início, ocorre o apelo: “Esta é a voz dos mortos / sob o mármore, é a voz dos vivos no batente. / Ouço mil bocas / em silêncio murmurando: / anistia.” (p. 51). O poeta compreende os que estão impossibilitados de se expressar e declara em uma só palavra o significado do silêncio. Os torturados, os falecidos e os trabalhadores são os maiores prejudicados pelo governo brasileiro nesse momento. O *gauche* enfatiza o mutismo de todos os oprimidos e o expressa através de sua própria voz.

O olhar do transeunte vai às ruas e até mesmo os pequenos barulhos são traduzidos pela aspiração nacional: “E ouço as pedras na rua, ouço os insetos, /ouço os andaimes, ouço os guarda-chuvas, / ouço tudo rangendo, reclamando: / anistia.” (p. 51). Desse modo, todos os seus sentidos traduzem os sons mais ínfimos e constantes nas imagens mais árduas e sólidas. E tudo isso representa o Brasil e os brasileiros, tem-se a nação descrita no ato de apelo aos “irmãos” sedentos de liberdade: “Vem pois, ó liberdade, com teu fogo, / tua rosa rebelde nos cabelos, / vem trazer os irmãos para o sol puro / e incendiar de amor os brasileiros.” (p. 52). A ironia denota que a censura não impede o desejo que está além das palavras. A fala do eu lírico funciona como símbolo de revelação das aspirações irrefreáveis. O reconhecimento da vontade comum imprime a integração do povo. “Anistia” se apresenta em tom tão eloquente e aclamativo quanto os apelos das propagandas políticas. Porém, no poema, a pátria não é reconhecida como mãe acolhedora e amada. Ele possui a linguagem similar aos textos da *Cartilha para crianças*, instituída por Vargas durante o Estado Novo. Uma das lições mais famosas desse documento pedagógico é:

Crianças! Aprendendo no lar e nas escolas o culto da Pátria, trareis para a vida prática todas as probabilidades de êxito. Só o amor constrói e, amando o Brasil, forçosamente o conduzireis aos mais altos destinos entre as Nações, realizando os desejos de engrandecimento aninhados em cada coração brasileiro. (BARROSO, 1942, p. 5)

A semelhança entre a escrita *drummondiana* e a proposta getulista coloca a *gaucherie* como instrumento de denúncia no momento em que o presidente está com o poder abalado. O poeta inverte o contexto sério para o do reproche; a fala otimista de um governo em queda evidencia o desespero e a conotação falha do discurso.

Na fase seguinte do Modernismo brasileiro, a exposição da realidade já não se configura como suficiente. Os autores se preocupam em compreender os mecanismos da sociedade para que assim possam considerar o indivíduo perante o avanço internacional. Com o enfraquecimento da Alemanha, os regimes ditatoriais perdem a sua força e as questões democráticas voltam a ganhar importância. Candido e Castello (1997) argumentam sobre o impacto provocado pela volta da liberdade de imprensa: “(...) o País verificou meio atônito que tinha ingressado numa fase nova de industrialização e progresso econômico-social acelerado, que nos vai agora transformando rapidamente em potência moderna, apesar dos graves e dos perigosos problemas de subdesenvolvimento”. (CANDIDO; CASTELLO, 1997, p. 9). Diante disso, as concepções a respeito de nacionalidade se estendem para as abordagens do subdesenvolvimento.

Até então, a noção de pátria na visão literária estava fortemente ligada à natureza e até mesmo se fundamentava através dela, tanto sob o ponto de vista ufanista metafórico, quanto sob o realista. Candido (1989) comenta as abordagens: “Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão do otimismo social.” (CANDIDO, 1989, p. 141).

A consciência do subdesenvolvimento, apresentada a partir dos anos 30, com a literatura regionalista, traz mudanças significativas na relação entre pátria e natureza. Candido (1989) destaca: “Ela abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico.” (CANDIDO, 1989, p. 142). O desmascaramento vai de encontro às concepções de subdesenvolvimento, pois elas apresentam o brasileiro e a sua condição humana. É o caso de vários romances como: *Vidas Secas*, *Menino de Engenho*, *O quinze*, *Capitães da Areia*, entre outros. Essas obras, assim como os poemas apresentados no

capítulo anterior, trazem várias figurações das vidas dos brasileiros. Dessa maneira, ocorre a conscientização sobre os graves problemas sociais, como o analfabetismo, o qual está ligado às manifestações de precariedade cultural. Candido (1989) afirma que a ausência de bibliotecas, editoras, revistas e jornais provoca a falta de resistência ou discriminação em face de influências ou pressões externas. Isso problematiza a divulgação de obras literárias, acentua o pequeno número de leitores e corrobora para a difícil situação do escritor que não se especializa por não poder viver apenas da literatura. (CANDIDO, 1989, p. 143).

O analfabetismo e o subdesenvolvimento imprimem graves dificuldades para o campo literário, mas corroboram para outras formas de manifestações artísticas, disponibilizadas por recursos predominantes, no caso, os audiovisuais, que viabilizam a cultura de massa. Todavia, Candido (1989) chama atenção para os perigos desse processo de massificação da cultura: “Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, como a concebemos aqui; mas atirar os alfabetizados com os analfabetos, diretamente da fase folclórica, para uma espécie de folclore urbano que é cultura massificada.” (CANDIDO, 1989, p. 145). A cultura massificada parte da produção dos desenhos animados, série de aventura e quadrinhos. Esse tipo de produção é descrito por Candido, como meios “não literários”, “paraliterários” ou “subliterários”. A grande objeção, que ele apresenta, direciona-se ao leitor de literatura (canônica), o qual pode se misturar com a massa.

Com relação à qualidade das produções disseminadas pela mídia, o teórico pontua: “E, o que é mais por meio de veículos onde o elemento estético se reduz ao mínimo, podendo confundir-se de maneira indiscernível com desígnios éticos ou políticos, que, no limite penetram na totalidade das populações.” (CANDIDO, 1989, p. 145 - 146). Segundo esse ponto de vista, o leitor de literatura está fadado à extinção ou à brutal influência estrangeira. No momento em que a Modernização penetra no país, as pessoas começam a ter acesso aos produtos americanizados e adquirem um “abalado” poder de consumo. Simon (1999) conclui sobre a globalização e seus efeitos no Brasil: “Todavia, somos um país moderno, integrado na ordem mundial, que mostra os lados mais nefastos da modernização, durante a qual se acentuaram todos os desníveis sociais e culturais da sociedade brasileira, inclusive a pior distribuição de renda do planeta.” (SIMON, 1999, p. 33 - 34). Ante essa realidade, problematiza-se a condição de subdesenvolvimento brasileiro.

Em contraponto, o Movimento Modernista se apresenta como um exemplo de superação das influências vindas da Europa. Na primeira fase, os artistas foram influenciados pelas vanguardas, porém, nas décadas de 30 e 40, os próprios autores brasileiros tornam-se exemplos para si mesmos. É o caso de Drummond e Murilo Mendes que são referências a

João Cabral. Candido argumenta (1989): “No entanto, esses poetas de alto voo não influíram fora de seu país, e muito menos nos países de onde nos vêm as sugestões.” (CANDIDO, 1989, p. 153).

Com o incentivo dos Estados Unidos e da Europa para a produção dos países latino-americanos, abre-se a perspectiva para que os autores brasileiros sejam mais lidos no exterior do que no próprio país; o que gera a passagem da dependência cultural para o da interdependência. Candido (1989) acredita no processo de assimilação recíproca: “Isto não apenas dará aos escritores da América Latina a consciência da sua unidade na diversidade, mas favorecerá obras de teor maduro e original, que serão lentamente assimiladas pelos outros povos, inclusive os dos países metropolitanos e imperialistas.” (CANDIDO, 1989, p. 155).

No processo de globalização, os artistas acabam se preocupando com a linguagem universalizante, pois visam atingir um diálogo além das fronteiras. Muitos autores trazem a qualidade hermética para a sua escrita, pois compreendem que somente desse modo é possível expressar o que é difícil e complexo, como os sentimentos provocados pela guerra. Por consequência, ocorre a busca por símbolos universais. O interesse do indivíduo em seu mundo se direciona para a humanidade e o universo. Bosi (1997) define: “Para a poesia, a fase de 30/50 foi universalizante, metafísica, hermética, ecoando as primeiras vozes da ‘poesia pura’ europeia de entre guerras: Lorca, Rilke, Valéry, Eliot, Ungaretti, Machado, Pessoa...” (BOSI, 1997, p. 433).

Na obra *drummondiana*, a poesia se constrói através da condensação dos polos coisa-ração, ao contrário do que esperavam os tecnicistas. Bosi (1997) argumenta: “Há um tecido conjuntivo a uni-los e sustê-los, o sentimento do mundo do poeta, também negativo na medida em que se ensombra com os tons cinzentos da acídia, do desprezo e do tédio, que tudo resulta na irrisão da existência.” (BOSI, 1997, p. 495). Não há racionalização para o objeto, mas há o objeto racionalizado, ou seja, o poema é feito por meio da expressão analítica.

Sant’Anna (2008) aponta que na segunda fase do *gauche*, há a investigação a respeito das emoções do eu lírico:

Aqui o personagem já se colocou no canto-província e, à medida que a realidade pesa sobre seus ombros, vai se sentindo diminuto e quebrantado. ‘Descobre’ o tempo-espaco, se locomove das montanhas fechadas de seu Ser para o mar do tempo; expõe-se ao desgaste, debate-se entre o claro e escuro das horas, descobre as mil e uma dobras da aparente tricotomia: passado-presente-futuro. Inicia então uma secreta ‘viagem’ pelo secreto latifúndio de seu Ser, depois de se ter percebido como um ‘Ser para a morte’. (SANT’ANNA, 2008, p. 17)

A morte é o único desfecho crível para os homens e os acontecimentos. Ela dá sentido à vida e reconstrói o seu significado. Ser para a morte significa se reconhecer enquanto indivíduo finito e único. E essa peculiaridade somente é possível através da consciência da própria solidão; estar só representa estar livre ou afastado de qualquer relação ou relacionamento com o outro e com o mundo. Milliet (2012) argumenta: “(...) o poeta se orgulha de compreender que a sua solidão é a solidão de todos, e se reconforta com o pensamento de poder distribuí-la, torná-la um meio de conhecimento.” (MILLIET In GUIMARÃES, 2012, p. 979). Contudo, mesmo admitindo que o homem é precário, existe uma esperança que se revela nesse estágio. Ainda que essa seja lastimada por meio do riso tímido *gauche*.

Milliet (2012) acentua: “Sua poesia social e política é tão pura e natural quanto à outra. Sua sobriedade, seu pudor, sua tristeza serena, sua esperança tímida e sua fé não se perdem na nova fase.” (MILLIET In GUIMARÃES, 2012, p. 980). As marcas subjetivas, que revelam as emoções, dão aprofundamento à força coletiva dessa obra. Não são os temas, ou a descrição dos problemas, mas a expressão individual frente à sociedade que dá a peculiaridade do lirismo do poeta. Merquior (2012) define: “O realismo urbano, a evocação sociológica da vida patriarcal, são firmemente construídos sob o eixo subjetivo da linguagem lírica.” (MERQUIOR, 2012, p. 172).

A apresentação das contradições é substituída pela utilização do retórico, característica tão marcante da produção Contemporânea atual, mas que já aparece presente nesse momento. Merquior (2012) explica: “Revivificação do retórico não enquanto normativismo prescrito, bem entendido; mas sim, enquanto se torna plenamente capaz de suscitar as emoções humanas.” (MERQUIOR, 2012, p. 173). Assim, o *gauche* que antes empresta a voz a outros personagens, agora rouba a cena e a sua individualidade se imprime diretamente em cada verso. A expressão subjetiva dessa fase é descrita por Candido (1995) da seguinte maneira: “O bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm umas das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, tem como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade.” (CANDIDO, 1995, p. 68). A ironia se concentra na profusão do eu. O *gauche* não apenas se mostra, mas se autoavalia; ele se enxerga sob as diversas possibilidades, porém, não se realiza plenamente em nenhuma delas.

A lamentação se faz intensa e tragicômica, intrínseca em uma linguagem forte e até mesmo violenta. Candido (1995) analisa essa manifestação do eu lírico: “Há nela uma constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível dizer que toda a sua parte

mais significativa depende das metamorfoses ou das projeções em vários rumos de uma personalidade tirânica, não importa saber a que ponto autobiográfica.” (CANDIDO, 1995, p. 68). A ironia aparece na confissão. Mas o desabafo é criticado pelo próprio sujeito que desafia a si mesmo. Candido (1995) descreve a personagem lírica como: “Tirânica e patética, pois cada grão de egocentrismo é comprado pelo poeta com uma taxa de remorso e incerteza que o leva a querer escapar do eu, sentir e conhecer o outro, situar-se no mundo, a fim de aplacar as vertigens interiores.” (CANDIDO, 1995, p. 68). Eis a timidez presente nas revelações e nas fugas do indivíduo. A ironia aparece de modo implacável, bem como Merquior (1976) argumenta: “(...) entre a sensualidade da observação e a pureza do sentimento.” (MERQUIOR, 1976, p. 12).

O eu lírico se aproxima dos outros sujeitos para expressar a gama de perplexidades diante dos acontecimentos exteriores. Candido (1995) argumenta: “Tais perplexidades se organizam a partir de *Sentimento do mundo* e *José*, títulos que indicam a polaridade de sua obra madura; de um lado, a preocupação com os problemas sociais, de outro, com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo da expressão, que efetua a sua síntese.” (CANDIDO, 1995, p. 68). Assim, nessa fase, a graça perde a sua leveza para recair no peso árduo e sólido da existência; o riso se refere à falta de manejo com as dificuldades inerentes da *gaucherie*.

Milliet (2012) apresenta o desenvolvimento da poesia *drummondiana*: “Sua poesia, hoje madura e nobre, perdeu aquela graça leve da primeira fase, para adquirir uma beleza mais serena, um equilíbrio que tira sua solidez da verticalidade de suas raízes.” (MILLIET In GUIMARÃES, 2012, p. 975). Há um mergulho nos limites do sujeito, provocado pelas deficiências da existência, apresentadas de modo mais contundente nessa fase, cujas fronteiras parecem tão tênues e as dores alheias cada vez mais intensas e mais próximas. O teórico define a complexidade desse fazer poético: “Sua poesia será uma poesia de essência, e não de exterioridades fáceis.” (MILLIET In GUIMARÃES, 2012, p. 977).

Dentro dessa fase, um dos livros que mais explora a relação entre arte e sociedade é *A Rosa do Povo*, escrito em 1945, período crítico, em que o mundo sofria os últimos impactos da Segunda Guerra. Perante o ameaçador acontecimento, o poeta utiliza seus versos para enunciar o irremediável mal-estar da humanidade. Milliet (1946) declara o receio que apresentava sobre a nova etapa *drummondiana* devido às tendências de literatura da época:

Havia um perigo de tocaia à espera de Carlos Drummond de Andrade: o da poesia política. E confesso que andei temeroso, muito tempo, de vê-lo cair

na armadilha da moda. Entendam-me bem, não me oponho à participação do poeta, mas sim à sua participação oportunista à demagogia. Creio somente que essa poesia precisa nascer de um impulso profundo, precisa ser vivida, necessária, urgente, e deve refletir não um desejo de bem fazer, de ajuda, de contribuição, mas um estado de espírito sincero. Não pode ser circunstância, mas deve surgir com um caráter essencial. De outra maneira, ela não será apenas gratuita como tantas que desprezamos, mas ainda maliciosa e “carreirista”. Carlos Drummond soube evitar o perigo. (MILLIET In GUIMARÃES, 2012, p. 979 - 980)

Aqui, o humor se encontra na evidente e irremediável tristeza esdrúxula. O poeta parte do canto esquerdo obscuro (lugar da análise e da crítica altiva), para o centro, imergindo nos problemas partilhados em meio à multidão. Porém, a *gaucherie* está expressa na solidão, a qual nenhuma convivência consegue apagar. A obra de cunho estético e social, ao mesmo tempo em que traz as preocupações do mundo em crise, questiona a importância do *eu* e da palavra para esse período. Simon (1987) argumenta: “(...) o poeta atinge o clímax da prática participante – já esboçada em *Sentimento do mundo* (1935-1940) quando o ‘tempo presente’ se instaura como matéria do poema – ao mesmo tempo em que atinge a consciência mais profunda da ‘crise da poesia’.” (SIMON, 1978, p. 52). Essas características se apresentam em toda a obra do autor, entretanto, é nesse livro que o sujeito se encontra mais escancarado, e o poeta, mais dilacerado diante do mundo e da linguagem.

Simon (1978) enfatiza que, com essa obra, Drummond traz para o campo artístico, as tensões: “(...) da consciência dividida entre a fidelidade à poesia e a necessidade de torná-la instrumento de luta e de participação nos acontecimentos de seu tempo.” (SIMON, 1978, p. 52). Nesse momento, o autor não apresentava o intuito de fazer com que a linguagem servisse de mote para as teorias sociais. Mas, até então, a relação que estabelecia com a linguagem era uma maneira de reagir às instabilidades mundanas; agora, vendo-se parte de um todo em ruínas, faz ressoar as vozes das pessoas caladas que guardam as marcas do caos e da desesperança. Simon (1978) acentua: “E, nesse ‘tempo de homens partidos’, o poeta, cujo objeto de trabalho é a palavra, se propõe – com necessidade e urgência – a expressar sua posição através do fazer estético.” (SIMON, 1978, p. 52). A partir dessa condição, todos os poemas do livro revelam o estado de consternação do tempo, do espaço e do sujeito. Os temas apresentam uma diversidade temática mais ampla: o eu, a família, o cotidiano e a poesia engajada se desdobram e se multiplicam na perspectiva *gauche*. Merquior (2012) declara que a promessa do *Sentimento do mundo* de cantar a vida presente, está realizada nessa obra. Assim, a poesia se faz sociológica, pois há a análise lírica da sociedade, a qual é mais reveladora que os métodos científicos. (MERQUIOR, 2012, p. 119). Os resultados da análise

são contundentes, não pela sua lógica e cientificidade (que estavam tão em voga nesse momento), mas pela força da consciência das próprias emoções do eu lírico e dos sujeitos em geral.

Os traços individuais que o livro aborda estão impressos nos grandes temas: “família”, “infância” e “terra natal”, como bem aponta Waltecir Dutra (1952): “(...) esses três elementos se confundem em muitos poemas, formando uma coisa única, interpenetrando-se a ponto de não ser possível determinar qual deles constitui o centro do motivo.” (DUTRA In GUIMARÃES, 2012, p. 989). Por um lado, o livro ultrapassa os acontecimentos demarcados pela historicidade particular para se concentrar em elemento de valor coletivo através da expressão do mal-estar no mundo; por outro, o poeta chega à imensidão da pátria, enquanto mundo, por meio de suas vivências.

É oportuno mencionar os apontamentos de Candido (1967) sobre a função social da Literatura. O autor argumenta que tal função: “(...) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou na mudança de uma certa ordem na sociedade.” (CANDIDO, 1967, p. 55). Os poemas seguintes trazem o apelo para mudanças, as quais só são possíveis a partir do diálogo aberto. A conversa acontece com o jogo de ideias, que podem se aproximar ou se afastar, através do choque ou do atrito entre si. O tempo futuro é um elemento fundamental, que faz toda articulação entre as funções de *A Rosa do Povo*. Sant’Anna (2008) afirma: “O surgimento do futuro na obra de Drummond se dá inicialmente através de uma expectativa trágica. Há uma apreensão em torno do destino individual e coletivo dos homens. O tom dos versos nesta fase é apocalíptico.” (SANT’ANNA, 2008, p. 101).

O título se remete à ação de destinar uma flor para o povo. Essa é a maneira de prestar uma homenagem simbólica. A “rosa” traz, em si, a delicadeza e a beleza das pétalas, e a agudez dos espinhos. O poeta aproveita tais significações para caracterizar os sentimentos que refletem a sensibilidade humana. O livro representa um apelo para que o leitor reflita sobre os seus valores e os da sociedade. Assim, o ato de ofertar disponibiliza esta oportunidade.

2.2. *Eu*, as pétalas e os espinhos

Dentre a proposta de reflexão e representação social de *A Rosa do Povo*, “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” apresenta um modelo de sobrevivência em um mundo repleto de males, desigualdades e desesperança. O poema é dividido em seis partes, sendo que cada uma descreve um aspecto da personagem. Em “Consideração do poema” há o retrato

nítido da tensão vivida pelo *gauche*, na busca pela validação da palavra poética. A partir da procura pela medida que manifeste os desregramentos dos temas e das sonoridades, ele se depara diante do caos dos conceitos e da expressão. Em “Nosso tempo”, o sujeito e o mundo são minunciosamente descritos por uma realidade hostil, em que existir é o retrato do maior absurdo possível. O poema é destinado a Oswaldo Alves³⁶.

Os textos enfatizam a problematização estético-social, sendo que a linguagem e o mundo estão em confluência crítica. Assim como a *rosa* é constituída pelo encanto das pétalas e pela ameaça dos espinhos, o homem, a linguagem e o mundo são compostos por significações positivas e negativas.

O primeiro coloca a famosa personagem de Charlie Chaplin, como ícone do povo brasileiro. Sant’Anna (2008) afirma que dentre as outras referências, “José” e “Kafka”, utilizadas por Drummond para desenvolver o *gauche*, Carlito se destaca pelo humor e a ironia. (SANT’ANNA, 2008, p. 64). Representante do pobre, oprimido, ele exerce a graça como modelo de raciocínio e sobrevivência. Através de subterfúgios alternativos, consegue viver no mundo caótico, que não lhe fornece nenhuma possibilidade de ascensão social. Como não teve escolha de vida, cria alternativas para saciar a fome e o desejo de realização. Sua malandragem é inteligente, pois burla as leis impostas, as quais geram e reproduzem injustiças. As ações singelas e cômicas são modos de praticar os seus direitos, e de reagir à miséria. A roupa maltrapilha, os sapatos enormes e o andar desajeitado são contrastados pela perseverante doçura e aptidão para o encantamento, o que denuncia a contradição entre os escassos recursos financeiros do indivíduo e os seus fartos anseios e sentimentos.

A personagem apresenta outros atributos muito mais valiosos que o dinheiro: a sua perspectiva *gauche*. Ele está atento ao funcionamento da sociedade, para poder reagir de modo alternativo; sempre há uma saída possível, a qual deve ser inventada, pois os modelos existentes não lhe são oportunos ou suficientes.

As outras classes, que fogem da condição de pobreza, são retratadas como superficiais, e os detentores do poder, como problemáticos e insensíveis. No filme *O Grande Ditador* (1940), Chaplin referencia Hitler e, no mundo da ficção, realiza o sonho de converter uma autoridade tirana e gananciosa em um líder humanitário. Em todas as suas performances, o

³⁶ Oswaldo Alves e Célia Neves acompanharam o poeta na entrevista com Luis Carlos Prestes na prisão. Ela foi colega de Drummond desde a década de 20, em Belo Horizonte, trabalhou no Ministério da Fazenda e veio a se casar com o pintor Poty Lazarotto. Oswaldo, de acordo com Cançado (2012): “(...) fazia parte da segunda geração de escritores mineiros, que ficou conhecida como sendo aquela a que pertenciam principalmente os *quatro cavaleiros do íntimo apocalipse*: Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos e Hélio Pellegrino”. (CANÇADO, 2012, p. 198 - 199). Supõe-se que a homenagem ocorre devido ao compartilhamento de experiências e o impacto que as palavras de Prestes tiveram naquele momento para ambos. A entrevista está descrita em *O observador no escritório*.

artista compõe um modelo de interação com o tempo e o espaço. Ele serve de exemplo para o *poeta*, os brasileiros e as pessoas em geral, pois todos, de algum modo, estão inseridos no complexo mecanismo da globalização econômica e cultural, e precisam lidar com isso.

O poema³⁷ inicia com o sujeito lírico se apresentando a Chaplin: “Era preciso que um poeta brasileiro / não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa, / girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver / como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos.” (p. 140). A expressão “era preciso”, semelhante à famosa introdução *era uma vez*, denuncia o aspecto lúdico e ficcional do texto, mas ao mesmo tempo, anuncia uma necessidade incisiva. Assim, o eu lírico convida o leitor a penetrar no universo impalpável da imaginação e da fantasia, mostrando os benefícios que elas podem oferecer. Porém, o poeta se apresenta diretamente para o sujeito ficcional.

As principais características da personagem são: a nacionalidade e a predestinação à galhofa, que juntas compõem o olhar torto. Somente tal perspectiva é capaz de projetar as mais urgentes aspirações. O eu lírico se encontra em um ambiente pesado e, para conseguir viver nele, cria essa atmosfera. O riso e as brincadeiras imprimem leveza aos absurdos da vida e, desse modo, é possível desenhar “sonhos lúcidos” para quando se está acordado.

Na estrofe seguinte, revela os segredos de sua arte de viver, pois menciona a fonte de aprendizado – a cidadezinha interiorana que lhe dá os primeiros ensinamentos sobre a vida. Lá aprendeu a ser “polido”, a detestar a opressão, e achar “graça no heroísmo.” (p. 140). O eu lírico se mostra impetuoso, mas também experiente, por isso tem a vivacidade sábia para dizer: “(...) algumas coisas, sobcolor de poema.” (p. 140). Assim, ele descreve a si mesmo e a sua nação: “como os brasileiros te amam, / e que nisso, como tudo mais, nossa gente se parece / com qualquer gente do mundo (...)” (p. 140). A identidade *gauche* brasileira se assemelha à versatilidade de Chaplin que representa: “vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem / nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Barbeiro, Polícia.” (p. 141).

São os marginalizados, sem representações positivistas e que, com astúcia: “vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor.” (p. 141). Vale destacar que o meio utilizado para amenizar o mal que os cerca é delicado e eficaz: “como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua.” (p. 141). Dessa maneira, elogia a sutileza desse herói peculiar, vagabundo e feliz. Para tanto, o poeta não conta com ideologias envaidecidas capitalistas, pois só as palavras: “(...) mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram.” (p. 141). Nem mesmo devoto e partidário é o falar, já que devoção e partidos “não existem”.

³⁷ In: ANDRADE, 2010, p. 140 - 148.

A sua linguagem se remete aos “homens comuns, numa cidade comum.” (p. 141). O canto, que se faz a homenagem mais pura e natural possível, parece-lhe insuficiente: “como um ramo de flores absurdas mandado por via postal ao inventor dos jardins.” (p. 141). Assim, o eu lírico confessa que o seu trabalho é pequeno frente à imensa criação do artista reverenciado.

O eu lírico esclarece que não canta com artifícios exuberantes, como a ornamentada matéria, que ilustra sem nada comunicar; seu discurso é composto de humanidade, e é na pluralidade representativa que está a sua grandeza: “Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo” (p. 141). Porém, esses sofredores, ainda sonham e o bem-estar se apresenta como uma ordem: “(...) entram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida, / são duas horas de anestesia, ouçamos um pouco de música, / visitemos no escuro as imagens — e te descobriram e salvaram-se.” (p. 141). São todos os seres obscuros sedentos de amor, e amados por Chaplin; aqueles que, de tanto sofrer tem muito o que aspirar, e por isso sabem o peso da vida e ainda vislumbram algum fio de claridade. Drummond propõe ao leitor a recuperar todas as imagens de experiências de dor e angústia, e o ajuda a sentir a possibilidade de superação por meio da ficção. E é aí que se imprime o riso: a salvação é um *faz de conta*, inscrito no próprio empreendimento do poeta.

A cena é descrita a partir da valorização da posição alheia. Na voz *drummondiana* e na imagem de Carlito (o qual faz parte de inúmeros e diversos contextos sociais) se concentram um turbilhão de vozes, unidas na mesma perspectiva que retrata a ideia de povo oprimido: “Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração / os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados, / os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos, / os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.” (p. 141). Ocorre a enumeração para que se compreenda com mais eficácia o sentido de multidão, o que também remete à quantidade de vítimas das grandes guerras. No entanto, qualquer pessoa, em determinadas ocasiões, experimenta alguns desses estados e sofre.

O peso de tais designações fica mais leve com o riso; desse modo, a última caracterização define todas as outras anteriormente citadas. A graça faz com que elas sejam revistas de forma mais leve e até mesmo sublime. Também as flores e os objetos exclusivos ganham essa conotação a partir das ações da personagem: “E falam as flores que tanto amas quando pisadas, / falam os tocos de velas, que comes em extrema penúria, falam a mesa, os botões / os instrumentos de ofício e as mil coisas aparentemente fechadas, / cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros, mais falam.” (p. 142). A força da imaginação é tão

vigorosa que a ficção passa a tomar conta de toda a situação. Tem-se a exposição de uma personalidade mais sensível ao impalpável do que à grotesca realidade que a cerca.

Na segunda parte, a personagem que serve de exemplo e consolo, porque em sua imagem concentra o sentimento de esperança e realização. O sujeito é descrito a partir de todas as suas características físicas que denunciam os espaços esquivos, aos quais pertence. É *gauche*, pois rejeitado, mas ainda assim, ri de tudo isso. Em seu traje negro, esconde-se um peitilho de baile: “(...) impossível baile sem orquídeas.” (p. 142). A escuridão toma conta dele por completo, as calças, os sapatos e a cartola são pontos de estável negror: “Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado, / o corvo, o nunca-mais, o chegado muito tarde, a um mundo velho.” (p. 142). Com os elementos de desajuste, ocorre a identificação entre eu lírico, leitor e personagem: o eu lírico é *gauche* por excelência; a personagem representa os marginalizados, e o leitor faz parte do povo brasileiro que, no cenário mundial, está afastado do prestígio sociocultural. A compreensão se estabelece e o apelo à irmandade e tomada de posição conjunta ocorre neste instante.

Carlito abre a possibilidade de libertação ao refletir na face de “Branco, de morte caiado”, de bigode “negro e espesso” que cresce “como um aviso”, de olhos “profundos”: “(...) e a boca vem de longe, / sozinha, experiente, calada vem a boca / sorrir, aurora para todos.” (p. 142 - 143). O branco representa a palidez dos mortos, o bigode alerta para um perigo incisivo, mas os olhos profundos, bem como a boca que imprime o sorriso largo, são marcas de superação. Desse modo, são vencidos os sentimentos de medo e extinção. Portanto, o riso e a ironia constituem pontos de ascensão capazes de provocar a sensação acalentadora de acolhimento e transgressão: “E já não sentimos mais a noite, / e a morte nos evita, e diminuímos / como se ao contato de tua bengala mágica voltássemos ao país secreto onde dorme os meninos.” (ANDRADE, 2010, p. 143). Dessa forma, o cenário se transforma e tudo se torna viável, pois a astúcia e ousadia de criança se prestam à destruição da “rua abolida” e das “lojas repletas”: “e vamos contigo arrebentar vidraças, / e vamos jogar o guarda no chão, / e na pessoa humana vamos redescobrir / aquele lugar — cuidado! — que atrai os pontapés: sentenças de uma justiça não oficial.” (p. 143).

O eu lírico e o leitor acompanham a personagem e, juntos, se tornam corajosos e se transformam em heróis. Eles conhecem os sentimentos provocados pelas injustiças, os arroubos e as pancadas da vida e, a partir disso, transcrevem, uma nova ordem: a da criação de singulares perspectivas para si e para o mundo. Invertem-se os discursos do opressor e do oprimido, e coloca-se o leitor em um complexo jogo de desconfiguração e reconfiguração. As possibilidades desconcertantes são chamadas para o discurso inequívoco, diante do abandono

dos elementos neutros, duros, e das verdades criadas. O estilo *drummondiano* traz a visão centralizada, mas que caminha para os falares diversos e chama o leitor para a desconstrução e reconstrução conjunta.

A terceira parte surpreende ao refletir sobre a saciedade a partir da imaginação, da piada e da ironia: “(...) Há ossos, há pudins / de gelatina e cereja e chocolate e nuvens / nas dobras de teu casaco. Estão guardados para uma criança ou um cão.” (p. 143). E com a delicadeza, consegue contornar a falta e as necessidades nesse mundo feito de muitas carências: “e sabes a arte sutil de transformar em macarrão / o humilde cordão de teus sapatos (...) Então te transformas / tu mesmo no grande frango assado que flutua / sobre todas as fomes, no ar; frango de ouro / e chama, comida geral / para o dia geral, que tarda.” (p. 144). Chaplin representa o riso como recurso patético, mas positivo, pois permite a imagem de contentamento, ainda que esta seja ilusória.

O texto se torna pulsante, por colocar a personagem como a única afirmativa dentro do contexto negativo, cheio de restrições impressas nas expressões: “(...) Não há muitos jantares no mundo, já sabias, / (...) Entre a mão e a fome, / os valos da lei, as léguas. (...)” (p. 144). É a mesma desigualdade, as mesmas leis que imperam no mundo todo: “(...) e há uma fome que vem do Canadá, um vento, / uma voz glacial, um sopro de inverno / uma folha baila indecisa e pousa em teu ombro: mensagem pálida que mal decifras.” (p. 144). A solução dada para esses enormes problemas é a piada, a qual, por alguns instantes, tira os sujeitos das angústias e lhes dá a sensação de dignidade e reconhecimento.

A quarta parte representa a decepção do eu lírico frente à espera por dias melhores: “O próprio ano novo tarda. E com ele as amadas.” (p. 144). Desse modo, instala-se a falta de amor. “Ano novo” significa tempos melhores, a superação do momento presente; a vontade de amar floresce com a falta dele. Porém, o sujeito ama: “com fervor de diamante e delicadeza de alva”. O mundo lhe é trágico e impossível, pois: “(...) fechado, que aprisiona as amadas / e todo desejo na noite, de comunicação.” (p. 145). O impedimento é instalado a partir da inadequação desse sujeito dentro do contexto que o cerca: “ninguém te quis, todos possuem, / tudo buscaste dar, não te tomaram.” (p. 145). Entretanto, a personagem destoa do *gauche* e do leitor comum: “Mas não tens gula de festa, nem orgulho, / nem ferida, nem raiva, nem malícia. / És o próprio ano bom, que te deténs. (...)” (p. 145).

Carlito só guarda boas atitudes e, assim, transforma-se naquilo que espera, por tanto desejar, desloca-se no tempo e vive como se o momento fosse o melhor possível e isso lhe permite criar. Contudo, ninguém o percebe: “(...) as amadas / te procuram na noite ... e não te veem, / tu pequeno, / tu simples, tu qualquer.” (p. 145). Ele simboliza o sentimento coletivo,

na dor e no desejo que suporta: “Ser tão sozinho em meio a tantos ombros. / (...) ser um só, de todos / sem palavra, sem filtro, sem opala: / há uma cidade em ti que não sabemos.” (p. 145). A personagem representa muitos marginalizados em vários lugares do mundo, porém, há uma unidade nele que o caracteriza: a falta de palavras. O sujeito nada diz, somente vive e realiza em sua pobreza. “Opala”³⁸ é uma pedra, bastante valiosa e rara. Sua característica é o colorido múltiplo tão brilhante e peculiar, o qual corrobora para a conotação da mágica e da ilusão. A personagem não possui esse objeto significativo, mas guarda algo imperecível e eficaz, o que contradiz o seu aspecto exterior: patético, pobre e frágil. Ele carrega dentro de si: “a cidade desconhecida”. Este espaço justifica as suas ações. É o lugar que habita o sujeito e não o contrário, e tal espaço é bom e justo. O mesmo ocorre com o *gauche* que é habitado por Itabira que, no entanto, reflete o mundo grande incoerente. Nos dois contextos, as características das cidades direcionam as perspectivas de seus cidadãos, o que justifica as atitudes por eles adotadas.

A quinta parte descreve a dicotomia entre o ser e o parecer: “Uma cega te ama. Os olhos abrem-se. Não, não te ama. Um rico, em álcool é teu amigo e lúcido repele / tua riqueza.” (p. 146). A “riqueza” da alma é contraposta à da materialidade. A interioridade encanta, mas a posição social o impede de ser amado. Somente em condições de desolamento é possível reconhecê-lo. Eis a proposta para a compreensão desse sujeito rechaçado. O leitor precisa se destituir dos valores capitalistas para aceitá-lo e entendê-lo. E, assim, o eu lírico age: “Colo os teus pedaços. Unidade / estranha é a tua, em mundo assim pulverizado.” (p. 146).

É acalentando o sujeito sem lugar, que se apreende a desordem do mundo. O acolhimento se instala na percepção da urgência de melhoria: “E nós, que a cada passo nos cobrimos / e nos despimos e nos mascamos.” (p. 146). Humildemente, o sujeito lírico se reconhece parte dessa sociedade que se mascara em fortaleza e bem-estar. Assim, qualquer pessoa pode se aproximar da personagem que: “(...) não está de acordo e é meigo, / o incapaz de propriedade, o pé errante, a estrada / fugindo, o amigo / que desejaríamos reter / na chuva, no espelho, na memória / e todavia perdemos.” (p. 147). É o sujeito visto como errante em uma sociedade errada. Devido a sua pureza e bons sentimentos, encanta a todos. Tais características, geralmente, acabam sendo deixadas de lado frente aos valores materiais. “Chaplin” representa, em sua obra, os dilemas de comportamento do indivíduo que sofre a

³⁸ “1. Pedra dura com reflexos coloridos, variedade de silício hidratado, utilizado em joalheria.” (NUNO; RODRIGUES, 2005 p. 571) In: NUNO, Fernando; RODRIGUES, Diego. Dicionário Larousse da Língua Portuguesa – mini. 1. ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

consequência da exclusão. As possibilidades entre o que se almeja e o que se consegue ter são díspares e o leitor é chamado, através da posição inquietante do excluído, a lidar com as contradições humanas.

Na sexta e última parte, o eu lírico pede para o interlocutor visualizar um mundo em que a atitude do sujeito, socialmente marginalizado, mas subjetivamente enaltecido, tenha importância: “Já não penso mais em ti. Penso no ofício / a que te entregas.” (p. 147). Só mesmo um mundo ideal seria capaz de impedir os sofrimentos de um ser tão puro quanto esse: “(...) Não importa / que o desejo de partir te roa; e a esquina / faça de ti outro homem; e a lógica / te afaste de seus frios privilégios.” (p. 147). É o trabalho interior que move Carlito, ou seja, o seu processo criativo que o salva dos massacrantes atos mecânicos do sujeito Moderno: “O ofício, é o ofício / que assim te põe no meio de nós todos, / (...) neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido / onde ao fim de tanto silêncio e oco te recobramos.” (p. 148). A personagem muda é reinterpretada pela voz de seus leitores: “Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo.” (p. 148). O poeta abstém a sua voz do privilégio de dizer verdades, pois esclarece que sua palavra serve para construir as inusitadas imagens.

Por fim, reafirma o *gauchismo*, ao denunciar a mudez do sujeito sobre as tortuosidades do mundo: “Foi bom que te calasses. / Meditavas nas sombras das chaves, / das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame, / juntavas palavras duras, pedras, cimentos bombas, invectivas, / anotavas com lápis secreto a morte de mil, / a boca sangrenta / de mil, os braços cruzados de mil.” (p. 148). O registro de tantos sofrimentos é transformado a tal ponto que o trabalho de Carlito se converte no papel do poeta, o qual tem o poder: “(...) da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopro aos exaustos. / Dignidade da boca, em ira justa e amor profundo, / crispação do ser humano, árvore irritada contra a miséria e a fúria dos ditadores.” (p. 149). A personagem reverte o contexto, pois sofre, e, por isso, inventa para si e para as multidões, a graça de viver, por meio da ressignificação das alegrias e das tragédias: “Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança.” (p. 148). Os sapatos que tocam o chão representam a realidade dura e intermitente; o pó denuncia que os valores materiais são passageiros. O bigode é atingido pelo ar, o qual possibilita o respirar e ir em frente, num posicionamento de esperança.

O texto representa o ápice, ao explicar a piada e as provocações de Carlito, que servem de motivação para os sujeitos marginalizados, dando-lhes a sensação de reconhecimento. O *gauche* se diz incapaz de realizar o mesmo, por isso homenageia Charlie Chaplin. Muito embora, perceba-se que o texto se apresenta como denúncia social. Dessa maneira,

Drummond conversa com o seu país, com a humanidade e com o seu tempo. E ri num ato de desabafo e tristeza.

2.2.1. O poeta há tempos!

O poema “Nosso tempo”³⁹ preserva esse mesmo riso, ao retratar com obstinação o intenso desejo do poeta, imerso em um mundo repleto de deslocamentos e imprecisões. O texto expressa as tensões sociais e insere a angústia do sujeito desesperançado. Dividido em oito partes, o poeta problematiza o mundo, em cada uma delas. A primeira traz a apresentação do tempo em que o *gauche* está inserido: “Esse é tempo de partido, / tempo de homens partidos.” (p. 324). A característica provoca a sensação de incompletude e descrença em ações e movimentos promissores. A locução “de partido” se remete tanto aos partidos políticos quanto à fragmentação do sujeito nesse período de guerra e globalização.

A problematização é ainda mais intensificada: “Em vão percorremos volumes, / viajamos e nos colorimos. / A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua. / Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos. / As leis não bastam. Os lírios não nascem / da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se / na pedra.” (p. 324). Todo estudo, todo lazer, parecem inúteis e o tempo planejado nunca é atingido. A violência e o consumo imperam e a lei não é respeitada. Assim, o próprio sujeito é refletido através da imagem conflituosa, sua designação não é feita sob o papel maleável, como as significações abstratas, mas na pedra, dura de concretudes baixas e rasteiras.

Em meio a esse contexto, o que lhe resta é a busca de explicação ou lógica que lhe dê uma perspectiva de esperança: “Visito os fatos, não te encontro. / Onde te ocultas, precária síntese, / penhor de meu sono, luz / dormindo acesa na varanda? (...)” (p. 324). A imagem da “luz” desperdiçada implica explicações inúteis, pois se a síntese é precária, ela não tem um significado contínuo, mas relativo. A ênfase nas explicações ocorre a partir das imagens: “(...) Miúdas certezas de empréstimos, nenhum beijo / sobe ao ombro para contar-me / a cidade dos homens completos. / Calo-me, espero, decifro. / As coisas talvez melhorem. / São tão fortes as coisas!” (p. 325). A sensação de que os sentidos podem mudar a qualquer instante se concentra mais intensamente no “beijo que não sobe ao ombro”. Sem a carícia, os ombros caem; e mesmo sem acreditar em homens completos, ainda ele tenta se agarrar em alguma esperança. O último verso exclamativo é o riso irônico dessa esperança tão sem sentido.

³⁹ In: ANDRADE, 2012, p. 324 - 334.

As palavras o auxiliam, pois desenham “certezas e empréstimos” no ato de “decifrar”. No entanto, são as coisas que são fortes e não as ideias, o que traz a conotação da intensa indignação: “Mas eu não sou as coisas e me revolto. / Tenho palavras em mim buscando canal, / são roucas e duras, / irritadas, enérgicas, / comprimidas há tanto tempo, / perderam o sentido, apenas querem explodir.” (p. 325). Assim, instala-se o conflito com a própria palavra em meio à falta de explicações contundentes.

A segunda parte traz a catástrofe da guerra, da mutilação dos corpos e dos sentidos: “Esse é tempo de divisas, / tempo de gente cortada. / De mãos viajando sem braços, / obscenos gestos avulsos.” (p. 326). O poeta tenta dar sentido à morte e traz a imagem do sangue através do vestido vermelho, e o retorno à primeira morada, descrita na expressão “rua da infância”: “Mudou-se a rua da infância. / E o vestido vermelho / vermelho / cobre a nudez do amor, / ao relento, no vale.” (p. 326). O corpo, morto e ensanguentado, nu, é destituído da representação da sensualidade amorosa. E as justificativas para a guerra são sempre mencionadas: “Símbolos obscuros se multiplicam. / Guerra, verdade, flores? / Dos laboratórios platônicos mobilizados / vem um sopro que cresta as faces / e dissipa, na praia, as palavras.” (p.326). “Os laboratórios platônicos” dão a conotação das razões superiores que parecem trazer a liberdade, impressa na imagem: “palavras dissipadas na praia”, juntamente com o vento que “cresta as faces”, provocam a sensação de “ar em movimento”, portanto, “renovado”, no rosto do sujeito, batendo-lhe na cara a promessa do progresso e de esperança. Porém, essas são desconhecidas, pois as palavras são dissipadas e seus significados ainda não foram constituídos.

Há expectativa, mesmo diante da falta de certezas: “A escuridão estende-se mas não elimina / o sucedâneo da estrela nas mãos. / Certas partes de nós como brilham! São unhas, / anéis, pérolas, cigarros, lanternas, / são partes mais íntimas, / e pulsação, o ofego, / e o ar da noite é o estritamente necessário / para continuar, e continuamos.” (p. 326). A descrição dos objetos traz a ilusão das mercadorias, seria uma fraqueza humana ter esperança, assim como é ilusório a aquisição de bens, nesse contexto catastrófico. Dessa forma, os objetos são designados como *partes mais íntimas*, pois expressam o inexplicável e até mesmo ingênuo desejo de realização.

A terceira parte intensifica a busca por entendimento, por isso, ocorre referência ao passado para tentar extrair dele algum aprendizado: “E continuamos. É tempo de muletas. / Tempo de mortos faladores / e velhas paráliticas, nostálgicas de bailado, / mas ainda é tempo de viver e contar. / Certas histórias não se perderam.” (p. 327). Cansado de procurar o progresso, o eu lírico se encontra diante do caos. Os sujeitos apresentados são: “mortos

faladores” e “velhas paralíticas”, cheios de ideias, mas incapazes de agir. Desse modo, eles não servem para o contexto presente, mas estão nele, na forma de reminiscências.

A ordem antiga é expressa pela disposição da casa velha: “Conheço bem esta casa, / pela direita entra-se, pela esquerda sobe-se, / a sala grande conduz a quartos terríveis, como o do enterro que não foi feito, do corpo esquecido na mesa (...)” (p. 327). Mas o passado também denota a falta de completude, designada em “morto esquecido na mesa”, cada cômodo possui uma conotação negativa: “(...) conduz à copa de frutas ácidas, / ao claro jardim central, à água / que goteja e segreda / o incesto, a bênção, a partida, / conduz às celas fechadas, que contêm: / papéis? / crimes? / moedas?” (p. 327). As razões do passado trazem violência e dor, mas estas estão guardadas, pois caladas.

Ocorre o apelo desesperado: “Ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno historiador urbano, / ó surdo-mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e conta, / moça presa na memória, velho aleijado, baratas dos arquivos, portas rangentes, solidão e asco, / pessoas e coisas enigmáticas, contai; / capa de poeira dos pianos desmantelados, contai (...)” (p. 327 - 328). Assim é a busca por essas vozes *gauches* e sonoridades tortas, capazes de revelar o passado e trazer algum esclarecimento para o presente. O apelo cresce: “(...) velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos, contai; / ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão da costureira, luto no braço, / pombas, cães errantes, animais caçados, contai.” (p. 327 - 328). Os segredos estão impressos em tudo que é inadequado aos injustos regramentos, que existem há tempos, os quais precisam ser denunciados: “Tudo tão difícil depois que vos calastes... / E muitos de vós nunca se abriram.” (p. 327 - 328). A história é, portanto, destituída de justiça, porém, há razões, mas elas estão emudecidas.

A quarta parte traz a configuração do tempo. Se o passado é simbolizado pelo silêncio, o presente é descrito pelo “meio silêncio”: “É tempo de meio silêncio, / de boca gelada e murmúrio, / palavra indireta, aviso / na esquina. Tempo de cinco sentidos / num só.” (p. 329). Há o anseio de revelar a palavra, trazer à tona as expressões próprias e não se submeter às razões alheias. No entanto, é tempo de ameaça e medo, assim, a expressão é tímida, pois a revelação é perigosa, cuja consequência é o mascaramento anunciado nestes elementos enumerados: “O espião janta conosco. / É tempo de cortinas pardas, / de céu neutro, política / na maçã, no santo, no gozo, / amor e desamor, cólera / branda, gim com água tônica, / olhos pintados, / dentes de vidro, / grotesca língua torcida. / A isso chamamos: balanço.” (p. 329). As concepções não ditas são medidas e controladas, somente uma expressão é declarada, imposta e desacreditada: “No beco, / apenas um muro, / sobre ele a polícia. / No céu da propaganda / aves anunciam / a glória. / No quarto, / irrisão e três colarinhos sujos.” (p. 329).

O discurso político está em desacordo com os acontecimentos. O último verso traz a conotação das múltiplas fraudes dos poderosos.

A quinta parte traz o ritmo da cidade através das movimentações coletivas do trabalhador: o horário do almoço, o trânsito e a perspectiva de lazer. Inicia-se com o contraste de alimentação entre famintos e pessoas comuns. Porém, há uma fome insaciável, que simboliza a ânsia de satisfação geral: “Escuta a hora formidável do almoço / na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se. / As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas (...)” (p. 329). Os escritórios trazem as bocas cruéis de alimentação abundante: “(...) Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!” (p. 329). Em contraponto, aparecem os miseráveis: “Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa, / olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso. / Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo de comida, / mais tarde será o de amor.” (p. 329 - 330). Esses representam tanto aqueles que passam fome de comida, como os de justiça. A ironia aparece através da sugestão de um amor futuro, pois a justificativa do governo para a guerra é trazida pelo discurso que diz lutar pela paz e pela ordem mundial.

Os acontecimentos são pautados através de acordos: “Lentamente os escritórios se recuperam, e os negócios, forma indecisa, evoluem. / O esplêndido negócio insinua-se no tráfego. / Multidões que o cruzam não veem. (...)” (p. 330). Porém, a principal característica é a sua dissimulação: “(...) É sem cor e sem cheiro. / Está dissimulado no bonde, por trás da brisa do sul, / vem na areia, no telefone, na batalha de aviões, / toma conta de tua alma e dela extrai uma porcentagem.” (p. 330). Os negócios roubam a capacidade humana de refletir sobre a vida e o sujeito.

Em seguida, há a descrição do trânsito na volta do trabalho: “Escuta a hora expandongada da volta. / Homem depois de homem, mulher, criança, homem, / roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa, / homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem, (...)” (p. 330). A expressão “expandongada” simboliza a desordem através do trânsito caótico dado pela descrição. A repetição dos substantivos demonstra a perda da subjetividade. Porém, na mesma estrofe, o indivíduo reage: “imaginam esperar qualquer coisa, / e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se, / últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa, / já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade, imaginam (...)” (p. 330). É a imaginação, proporcionada pelo uso da linguagem repleta de signos e significações, a única maneira dos sujeitos se expressarem como tais.

Quando o trabalho termina, cai a noite e, com ela, a vontade de lazer e bem-estar: “Escuta a pequena hora noturna de compensação, leituras, apelo ao cassino, passeio na praia, /

o corpo ao lado do corpo, afinal distendido, (...)” (p. 330). Mas a aspiração se assemelha a do escravo que somente deseja e nunca possui: “(...) com as calças despido o incômodo pensamento de escravo, / escuta o corpo ranger, enlaçar, refluir, / errar em objetos remotos e, sob eles soterrados sem dor, / confiar-se ao que bem me importa / do sono.” (p. 331). Toda a realização só é possível a partir do inconsciente estado de sono.

Na estrofe seguinte, o poeta vislumbra aqueles que utilizam mal o seu tempo: “Escuta o horrível emprego do dia / em todos os países de fala humana, / a falsificação das palavras pingando nos jornais, / o mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é um bolo com flores / os bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar (...)” (p. 331). Assim, são apresentadas as consequências do mundo capitalista, cuja palavra é erroneamente propagada pela: “(...) constelação das formigas e usurários.” (p. 331). As formigas que trabalham, mas são minúsculas, e os usuários, que só utilizam, mas não reinventam, dão o tom do uso da linguagem irrefletida e sem maiores representações. Assim, não há ideias novas ou melhores perspectivas.

No campo artístico, religioso e simbólico também a palavra é ineficaz: “(...) a má poesia, o mau romance, / os frágeis que se entregam à proteção do Basílio, / o homem feio, de mortal feiura, / passeando de bote / num sinistro crepúsculo de sábado.” (p. 331). Não há encantamento descrito em nenhuma das ações que, a princípio, indicariam prazer: o da fruição da palavra, o conforto da religiosidade e o lazer do passeio. Somente a representação do grotesco é vislumbrada pelo poeta.

Na sexta parte, há uma série de descrições a respeito da família moderna e novos costumes: “Nos porões da família / orquídeas e opções / de compra e desquite. / A gravidez elétrica / já não traz delíquios. / Crianças alérgicas / trocam-se; reformam-se. / Há uma implacável / guerra às baratas.” (p. 331 - 332). Vê-se que a construção ocorre através da combinação de expressões corriqueiras, aparentemente, juntadas de maneira aleatória. Aqui, o poeta representa a instituição familiar como algo sem sentido, ao construir enumerações inusitadas. Assim, também as ações cotidianas são representadas: “Contam-se histórias / por correspondência. / A mesa reúne / um copo, uma faca, / e a cama devora / tua solidão. / Salva-se a honra / e a herança do gado.” (p. 331 - 332). As ações são absurdas e, por isso, solitárias e desumanas.

A sétima parte aborda a continuidade da matéria ilógica, porém, agora, aponta-se para as dores do sujeito e a busca por remédios: “Ou não se salva, e é o mesmo. Há soluções, há bálsamos / para cada hora e dor. Há fortes bálsamos, / dores de classe, de sangrenta fúria / e plácido rosto. E há mínimos / bálsamos, recalcadas dores ignóbeis, / lesões que nenhum

governo autoriza, / não obstante doem, (...)” (p. 332 - 333). A representação humana é resgatada a partir do sofrimento: “(...) melancolias insubornáveis, / ira, reprovação, desgosto / desse chapéu velho, da rua lodosa, do Estado. / Há o pranto no teatro, / no palco? no público? nas poltronas? (...)” (p. 333). A realidade, comparada com uma peça teatral, parece-lhe uma ficção.

O poeta assiste o teatro da vida e percebe que os sentimentos são esquivos: “(...) há sobretudo o pranto no teatro, / já tarde, já confuso, / ele embacia as luzes, se engolfa no linóleo, / vai minar nos armazéns, nos becos coloniais onde passeiam ratos noturnos, (...)” (p. 333). É o sujo e o inóspito, provocados pelas ações governamentais, as quais não preveem as dores e as consequências, apresentados por estes versos: “(...) lesões que nenhum governo autoriza / não obstante doem/ (...)” (p. 333). O eu lírico coloca as autoridades inconsequentes no sofrimento do trabalhador do campo: “vai molhar, na roça madura, o milho ondulante, / e secar ao sol, em poça amarga. / E dentro do pranto minha face trocista, / meu olho que ri e despreza, / minha repugnância total por vosso lirismo deteriorado, / que polui a essência mesma dos diamantes. (...)” (p. 333). A vingança realizada por meio da imaginação é contradita pelo riso lastimável da realidade, a qual não permite esse ato de justiça, proposto pelo sujeito lírico.

A oitava parte fecha o poema, trazendo o desejo pela destruição ingênua do mundo capitalista através das palavras: “O poeta declina de toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista / e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas / promete ajudar / a destruí-lo / como uma pedreira, uma floresta / um verme.” (p. 333 - 334). Vê-se o quanto esse poema representa o ideal, juntamente com a consciência e a reflexão sobre a sua fragilidade: ele quer ajudar, mas o mundo capitalista não o reconhece; desse modo, é destituído de sua autoridade. A poesia requer o reconhecimento humano, o qual parece inviável nesses tempos. Assim, para o *gauche*, o progresso não é possível, mas sempre permanece a sua perspectiva; a poesia existe, mas não é percebida. Isso tudo é motivo de graça desiludida, assim, o eu lírico ri porque só enxerga inutilidades e absurdos.

“Consideração do Poema”⁴⁰ traz incisivas reflexões em *tempos partidos*. A poesia persiste, mesmo no difícil contexto, porém, de modo diferenciado. Como nos dois textos anteriores, há a preocupação de evidenciar o papel do poeta e da poesia em situação problematizada. Desse modo, ele pontua a *gaucherie* como a condição do mundo e a do próprio poeta. A ironia se faz através do retrato da insatisfação.

⁴⁰ In: ANDRADE, 2012, p. 302 - 305.

A primeira estrofe se constitui a partir das especulações do artista: “Não rimarei a palavra sono / com a incorrespondente palavra outono. / Rimarei com a palavra carne / ou qualquer outra, que todas me convêm.” (p. 302). Para o autor, a busca pela forma exata não é garantia do fazer poesia. As palavras, por si mesmas, já são poéticas, veja-se como ele justifica: “As palavras não nascem amarradas, / elas saltam, se beijam, se dissolvem, / no céu livre por vezes um desenho, / são puras, largas, autênticas, indevassáveis.” (p. 302). Sendo assim, elas podem explorar todos os significados infinitos. O eu lírico também se coloca em estado de liberdade; depois, a sua matéria é aberta e a responsabilidade está em não prendê-la.

O texto ressalta a mudança constante de posição do sujeito da palavra: de escritor ele se torna leitor e, após, retoma o seu papel. O desdobramento do eu é caracterizado pela visão de si mesmo em terceira pessoa: “Uma pedra no meio do caminho / ou apenas um rastro, não importa. / Estes poetas são meus. De todo o orgulho, / de toda a precisão se incorporaram / ao fatal meu lado esquerdo.” (p. 302). Assim, ele conversa consigo mesmo, pois está incluso na designação “estes poetas” e com outros escritores. O autor os indaga e os responde a tal ponto que não mais divisa as autorias e apenas enfatiza o próprio ato comunicativo: “Furto a Vinícius / sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo. / Que Neruda me dê sua gravata / chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski. / São todos meus irmãos, não são jornais / nem deslizar de lancha entre camélias: / é toda a minha vida que joguei.” (p. 302). A aproximação com esses poetas é descrita através de símbolos concretos e sensoriais: “furar”, “beber”, “perde-se”, “despedir-se”, “deslizar” são as ações fortes e ousadas que condensam a significação de sua leitura. A partir dessa intensidade, surge a escrita: “Estes poemas são meus. É minha terra / e é ainda mais do que ela. É qualquer homem / ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna / em qualquer estalagem, se ainda as há.” (p. 303). A poesia é ampliada a tal ponto, que ganha a conotação de espaço aberto, que acolhe tudo e todos, não havendo discriminação entre a voz do eu lírico e a do leitor.

Após, ocorre o questionamento: “— Há mortos? há mercados? há doenças? / É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras, / por que falsa mesquinhez me rasgaria? / Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes rugas.” (p. 303). No entanto, a subjetividade da representação caminha nessa busca por significação e ordenação do mundo. Quem interpreta, ganha o poder de dominar o universo, como um líder ditador, através do entrelaçamento de definições.

Na sequência, ele parte para as designações sobre as considerações do contexto histórico: “O beijo ainda é um sinal, perdido embora, / da ausência de comércio, / boiando em tempos sujos.” (p. 303). O “comércio” é a marca de anulação das expressões subjetivas

descritas na imagem do “beijo”. Como o lixo, impresso na sujeira e sem nenhuma utilidade, o ser humano é visto. O tempo de trabalho, lucro, perdas e ganhos, são implacáveis com o indivíduo.

Nesse ambiente, em que a subjetividade é desprezada, qual o papel do poeta?: “Poeta do finito e da matéria, / cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas, / boca tão seca, mas ardor tão casto. / Dar tudo pela presença dos longínquos, / sentir que há ecos, poucos, mas cristal, (...)” (p. 303). A função é descrita como dura e implacável, pois o sujeito deseja e não consegue dizer. No entanto, há a procura por algo perdido. O resgate é a sua missão; por isso, ele precisa ter uma postura assertiva, violenta, pois necessária. A escrita é representada através da trajetória de uma longa e difícil viagem em busca dos ecos de poesia.: “(...) não rocha apenas, peixes circulando / sob o navio que leva esta mensagem, / e aves de bico longo conferindo / sua derrota, e dois ou três faróis, / últimos! esperança do mar negro.” (p. 303 - 304). Os caminhos denotam o fracasso e trazem a aventura implacável: “os peixes deslocados, as aves cantando longamente a derrota e as luzes se apagando no mar negro”. A intensidade do caos extrapola as esperanças: “Essa viagem é mortal, e começá-la. / Saber que há tudo. E mover-se em meio / a milhões e milhões de formas raras, / secretas, duras. Eis aí meu canto.” (p. 303- 304). O escritor demanda novas significações capazes de tirá-lo da perspectiva comum. Ainda que isso simbolize a morte e o ressurgimento. Portanto, está à deriva da própria renovação.

A caracterização *gauche* é denunciada na imagem de seu canto: “Ele é tão baixo que sequer o escuta / ouvido rente ao chão. Mas é tão alto / que as pedras o absorvem. Está na mesa / aberta em livros, cartas e remédios. / Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua, / o uniforme de colégio se transformam, / são ondas de carinho te envolvendo.” (p. 304). A voz parece não ter lugar no mundo e, por isso, é baixa, capaz de ressoar, resignificando as coisas, e ganhar amplitude tamanha a tal ponto que envolva o interlocutor “como ondas de carinho”. Eis a forma poética almejada, imprecisa, capaz de vencer qualquer barreira, e ser ouvida e incorporada em todo contexto, desde os mais esquivos “o duro chão” até os mais evidentes “na mesa” “aberta em livros” “cartas” e “remédios”.

Por fim, tem-se a ênfase no entremear dos discursos: “Como fugir ao mínimo objeto / ou recusar-se ao grande? Os temas passam, / eu sei que passarão, mas tu resistes, / e cresces como fogo, como casa, / como orvalho entre dedos, / na grama, que repousam.” (p. 304 - 305). É a poesia configurada nos temas; ela não é o assunto, mas a reunião de significações possíveis. Faz-se transitória: “fogo”, “casca”, “orvalho na grama”, porém, seus efeitos são marcantes e significativos como os “dedos repousando”. As mãos que realizam o tempo todo

se dispõem ao conforto da pausa. Assim, nos momentos de descanso, dentro de um mundo caótico, a poesia é apreendida.

A partir desse instante, em que o leitor já está envolvido com o texto, o poeta finaliza: “Já agora te sigo a toda parte, / e te desejo e te perco, estou completo, / me destino, me faço tão sublime, / tão natural e cheio de segredos, / tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina, / o povo, meu poema, te atravessa.” (p. 305). O eu lírico, que se declara como sem vez e sem voz, no mundo de concretudes, completa-se através do ato da leitura. As suas perspectivas, sonoridades e imagens são misturadas às concepções do leitor, a tal ponto que ele ganha importância na configuração do mundo. O autor conscientiza a si mesmo e ao seu interlocutor a respeito do papel da poesia. Assim, a dificuldade de realização da linguagem poética é suplantada pelo seu efeito amplo, ainda que subjetivo. Ao mesmo tempo apresenta a grandiosidade da poesia, reflete a precariedade de sua circulação em tempos Modernos. A ironia, desse modo, constrói-se nessa contradição. O poeta enfatiza as debilidades do mundo frente à afirmação da poesia. Os sujeitos não são suficientes para ela, nem mesmo o escritor, que se vê obrigado a desdobrar os conceitos para atingi-la.

Os textos são compostos através dos cortes e fragmentações que se encaixam tanto no plano sonoro e estrutural, com utilização de *enjambements* e dos versos livres e brancos, quanto no plano imagético, por meio da enumeração de imagens contrastantes, mas que juntas compõem o cenário de tensões e complexidades. Porém, a aspiração pela poesia, obtida com o apelo ao resgate da sensibilidade humana, dá sentido às contrariedades. Os sujeitos, a princípio, são representados na posição contrária da poesia: seja pela vida miserável, do que não consegue vislumbrar o lúdico no contexto de exclusão, pelo homem em tempos de guerra, que vive e trabalha em meio ao medo e às atividades mecânicas e repetitivas; ou o próprio poeta que se destitui do seu ofício, pois o mundo e a realidade parecem lhe tirar toda e qualquer percepção da poesia, a tal ponto de ter que a perseguir para de novo restituir o seu papel. No entanto, mediante todo o caos, o poético se encontra na irônica percepção e na convivência com o que há de inconstante na vida. Por tudo isso, o lirismo persiste.

Essas pontuações se diluem na terceira fase *drummondiana* com a intensificação da crise da poesia e a sua necessidade nos tempos Modernos. O *gauche* se renova para encontrar novos subterfúgios, a fim de colocar a palavra em potência de significação.

CAPÍTULO III

SER *GAUCHE* HÁ TEMPOS

A beleza ainda me emociona muito – não só a física, mas a beleza natural. Hoje, com quase oitenta e cinco anos, tenho uma visão da natureza muito mais rica do que eu tinha quando era jovem. Eu reparava mais em certas formas de beleza. Mas, hoje, a natureza para mim, é um repertório, surpreendente de coisas magníficas e belas. Contemplar o voo do pássaro, contemplar uma pomba ou uma rolinha que pousa na minha janela... Fico estático vendo a maravilha daquele bichinho que voou para cima de mim, à procura de comida ou de nem sei o quê. Mas a interrelação dos seres vivos no meio natural, para mim, são coisas que eu considero sublimes.
(ANDRADE In MORAIS NETO, 2007, p. 47)

Na terceira fase do *gauche*, o poeta Carlos Drummond de Andrade parece ter desistido do Brasil, dos brasileiros e até mesmo do mundo. E isso está associado a uma série de acontecimentos históricos.

A partir dos anos 30, é inegável a preocupação geral que os artistas apresentam com relação às políticas públicas e as necessidades da população. Em 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial, Getúlio Vargas articula planos que insinuam ainda mais a posição democrática de seu governo, tais como a criação de vários partidos. Embora todas as suas atitudes guardem o intuito de garantir a hegemonia. Por tentar boicotar novas eleições, ele é destituído do poder pelos militares. Então, Eurico Gaspar Dutra assume o governo do país e assegura os direitos da população, conquistados na Era Vargas, mas impede ações de sindicatos e tira Luis Carlos Prestes do poder, que no momento ocupava o cargo de senador, eleito com maior número de votos. Isso ocorre devido ao medo de um levante comunista. Todos esses fatos colaboram para a defesa dos interesses da população, inclusive no campo artístico.

Com relação aos acontecimentos no âmbito internacional, Bosi (1997) salienta: “Em contrapartida, a ‘guerra fria’ e a condição atômica, que desde 1945 dividem o mundo em sistemas e, já agora, subsistemas hostis, foram introjetadas pelas classes conservadoras que empreenderam uma reação sistemática contra as áreas políticas e culturais que encarnavam a linha nacional-populista.” (BOSI, 1997, p. 436). O estruturalismo é uma consequência da instabilidade; ele preza pela busca de segurança através da validação da racionalização das

artes, de modo geral. Bosi (1997) acentua: “A literatura tem-se mostrado sensível às exigências formalizantes e técnicas que, por assim dizer, estão no ar. Um formalismo pálido, entendido como respeito ao metro exato e fuga à banalidade nos temas e nas palavras, já se delineava com os poetas da ‘geração de 45’ (...)” (BOSI, 1997, p. 436).

Nos anos 1951 e 1952, Drummond se encontra afastado de qualquer manifestação contra o governo e escreve duas obras, que se diferem, mas se correspondem: *Claro Enigma* e *Passeios na ilha*. A primeira trata da poesia e a sua forma clássica, contrariando o verso livre tão utilizado pelo *gauche*; a segunda é um conjunto de ensaios que traz os temas tradicionais do campo literário: *homem, natureza e poesia*. Ambas refletem o isolamento do autor que decide por não fazer parte de nenhum movimento ou ideologia da época. Portanto, aparentemente, sua atuação, nesse momento, consiste em abandonar o princípio Modernista de renovação e atualização da Inteligência Brasileira.

Muitas são as críticas com relação ao seu posicionamento. Os comentários e as opiniões se referem a um certo retrocesso ou desenvolvimento da obra *drummondiana*. Veja-se, por exemplo, a perspicaz argumentação de João Gaspar Simões (1978) que encontra em *Passeios na ilha* a explicação para a forma de *Claro Enigma*: “A circunstância que se transfigurava no sentido de uma vivificação, digamos, dos seus elementos propriamente circunstanciais, agora transfigura-se em sentido inverso. O poeta de *Claro Enigma* aplica seu gênio a tornar enigmático o que é claro, a tornar ‘incircuntanciado’ o que é ‘circuntancial’”. (SIMÕES In BRAYNER, 1978, p. 192). Dessa maneira, ele apresenta a modificação do tratamento do cotidiano ou de tudo aquilo que compõe o trivial. As circunstâncias sempre foram tratadas por Drummond com profundidade, porém, o riso enfático ou lamentoso trouxe o aspecto *gauche* que desmantela e relativiza os conceitos, ou seja, o poeta mostra a racionalidade em sua relativa significação, de acordo com o recorte contextual que a cerca. Porém, em seu terceiro momento, a ironia acontece de outra maneira.

Nesta fase, a graça se instala com o ilusório desligamento da concepção social. E isso é justificado por Lima (1968): “É bem como individualista que Drummond se ‘enche’ com os discursinhos patrióticos, mesmo dos seus amigos modernistas.” (LIMA, 1968, p. 144). Portanto, o riso está na tentativa de superação e abolição das manifestações sociológicas, as quais não são eficazes nem para o povo e muito menos para o poeta. No entanto, Lima (1968) pontua que todo escritor, independentemente de sua posição, é um “experimentador público”, assim, Drummond vai além de uma reação individualista: “Ele experimenta a ironia, humanamente próxima do asco, e nele, enquanto criador, próxima do princípio corrosão.” (LIMA, 1968, p. 144). Desse modo, desenvolve a percepção de que a sociedade está composta

de dissociações e disparidades. Levantar bandeira humanitária através da poesia, nesse período, significaria apresentar inocência e fragilidade. Por isso, prefere revelar que a lógica e os sentimentos só tem razão de ser dentro do todo em que se encontram. Merquior (2012) afirma: “(...) o modernismo clássico de Drummond representa uma contribuição capital para a superação dessa voz biográfica – sentimental que até mesmo o modernismo cultivou em excesso.” (MERQUIOR, 2012, p. 264).

As mudanças que o poeta apresenta jamais podem ser encaradas de maneira isolada. Lima (1968) pontua sobre o contexto restritivo na época da publicação de *Claro Enigma*: “A democracia liberal, a democracia de conchavo substitui a ditadura estadonovista. E a geração de 45 parecia lançar a última pá no enterro do modernismo.” (LIMA, 1968, p. 196). Observa-se a ação conjunta dos autores em não mais aderir às lutas políticas, devido ao sistema de repressão em que estão inseridos. No entanto, há uma cobrança para com esse novo modo de produção *drummondiana*. Lima (1968) observa: “Os novos poetas, nascidos sob o signo do bom comportamento, ameaçam jogar pedra sobre a casa de Drummond, enquanto, por outro lado, de modo mais coerente reinventam o soneto.” (LIMA, 1968, p. 196). Ora, o que o poeta *gauche* faz não é nada tão radical perante as produções do momento; inclusive, *Claro Enigma* é composto por vários sonetos. Trata-se de uma mudança significativa quando a obra é comparada com as que ele outrora produzira. Ainda assim, o autor preserva uma coerência inegável em sua criação, bem pontuada por Dutra (2012):

Quando essas modificações ocorrem num autor que já dispunha de meio de expressão muito pessoal, uma maneira bastante característica, é difícil que ele se renove inteiramente; por força a sua poesia conservará os traços fundamentais que a particularizam, porque esses traços hão de corresponder ao que há de permanente, de imutável no caráter e na personalidade do autor. Quando as modificações são totais, o autor corre o risco de perder a forma antiga sem conquistar outra, nova – suas produções podem tender para o convencional ou para o mero jogo de virtuosismo. As alterações formais devem ser, assim, antes um acréscimo do que uma modificação. (DUTRA, 2012, p. 990)

Desse modo, toda a sua expressão se remete à própria liberdade criativa. Isso acontece devido ao amadurecimento do *gauche*. César (2012) argumenta: “Mas, o poeta, talvez justamente porque poeta, já se salvou de si mesmo e da profunda solidão lírica, essa solidão que só os grandes poetas é que sabem traduzir em versos que emergem, de tempos em tempos, como um apelo frio e desesperado, das camadas mais íntimas da alma humana.” (CÉSAR In GUIMARÃES, 2012, p. 966). Tudo isso ocorre através da forma calculada e das

divagações sem controle preciso. Alcides (2011) define as oposições entre as duas obras:

Ocorre, porém, que o autor de *Claro Enigma* e *Passeios na ilha* seleciona em cada um precisamente o que eles tem de antagônico: nada contrasta mais com o rigoroso intelectualismo de Valéry do que o modo de escrever como o de Montaigne, tão radicalmente determinado pelo reconhecimento da heterogeneidade irreduzível da experiência humana, entregue à contingência e ao acidente. (ALCIDES In ANDRADE, 2011, p. 267)

É, portanto, a experiência corajosa e o raciocínio lógico e estético que se interpenetram nessa fase. César (2012) pontua: “Assim, sua filosofia é, já agora, apesar de tudo, uma filosofia da coragem, uma filosofia da aceitação heroica da vida (...)” (CÉSAR In GUIMARÃES, 2012, p. 966). Dessa maneira, o eu lírico ri do mundo e sorri para a ilha, ou seja, declara-se para si mesmo o direito de se enxergar livre do olhar alheio e das leis desumanas; convive temporariamente com as suas dores e as suas quimeras, sem se preocupar. A ironia se instala na percepção da vida entre consciências paralelas e cruzadas. A posição ocupada pelo *gauche* em ambas as obras é: *a do sujeito para si, paralelamente ao mundo para todos*. A possibilidade de voltar-se para o eu só existe devido às insatisfações em meio aos apelos sociais.

A interdependência, entre o interior e o exterior do sujeito, é simbolizada na imagem da ilha que o cerca. E isso é percebido e expresso pelo poeta, com graça, alívio e descontentamento diante da instável solidão. Desse modo, o presente capítulo se destina ao estudo desse processo, o qual irá desembocar nos impasses do sujeito Contemporâneo. Para tanto, discute-se as obras como formas sociais, em diálogo com a sociedade, sob a luz de Adorno (2008) que em *Lírica e Sociedade* traz as repercussões coletivas do individualismo lírico; e Candido (1967), em *Literatura e Sociedade*, aponta a função social da obra literária. A partir dessas abordagens, são analisados os textos: “O homem e a árvore”, “Personagem”, “Contemplação no banco”, “Dissolução e Aspiração”, pois neles, o *gauche* se faz mais ilhado e o riso para si se desenha de maneira mais intrínseca.

3.1. Decifrar o enigma e perder-se na ilha

As obras trazem indicações que atestam o anseio do poeta e o seu tratamento com o público. *Claro Enigma* apresenta como epígrafe o verso “Les événements m’ennuient”, de Paul Valéry. O famoso simbolista é conhecido por pertencer à mesma vertente simbólica de Mallarmé e imprimir a lógica e a musicalidade em seus poemas. Poeta da objetivação dos

desejos, constrói o sistema matemático perfeito da música que representa o *eu* abstrato. Ele considera que os sentimentos ocorrem, principalmente, através da exploração dos limites da linguagem. E isso faz com que o inconsciente se manifeste na expressão sublime artística. Portanto, o verso referido por Drummond, que pode ser traduzido como: “Os acontecimentos me aborrecem”, diz muito do *gauche*. Nesse momento, ele não se preocupa com os fatos e acontecimentos, pois seu universo de interesse é o da linguagem em expansão. Valéry, em seus textos, remete-se às formas da natureza, como o movimento das águas e da luz solar, para chegar ao desenvolvimento de seu pensamento que surge a partir de sensações.

Arte e natureza são as máximas composições que permitem o sujeito ir além da racionalidade prática; ele passa a ver e a observar o que é então imensurável: a própria sensibilidade. No texto *Les grenards*⁴¹ - “As romãs”, o desenvolvimento da natureza se compara ao nascimento da alma humana. A fruta, iluminada pelo sol, em ritmo lento, cresce e de repente rompe as barreiras de sua superfície, tornando-se cheia de sabor, succulenta e colorida. Assim, também os sujeitos devem romper os limites de seus próprios conceitos para que a sua *alma*⁴² tenha vida própria. Para Valéry, tomar consciência da sua inconsciência representa a autodescoberta. A magnitude da luz solar pode ser comparada com as infindáveis associações que a linguagem possibilita. O texto é um soneto, cuja elaboração sonora e imagética possibilitam o encanto e as divagações do leitor. Holanda (1996) comenta sobre o poder de envolvimento da arte: “Se a arte tem algum valor positivo será este, de nos livrar de tais preocupações e revelar imediatamente ‘a inefável beleza e riqueza do componente estético da realidade’.” (HOLANDA, 1996, p. 413).

Claro Enigma é dedicado ao poeta Américo Facó, o qual aparece na sessão *Contemporâneos*, de *Passeios na ilha*. Nesse bloco, o autor aborda vários escritores e tece comentários sobre a importância de suas obras para o momento em que foram publicadas. O ensaio *Américo Facó - poesia nobre* traz a análise do livro *Poesia perdida*⁴³. A produção é bastante reverenciada por apresentar características de intelectualismo e sensibilidade: “Esta poesia é vivida e meditada, ao mesmo tempo voluptuosa e depurada pelo filtro da inteligência, sem vício, porém de intelectualismo. É o movimento e contenção, devaneio regido, sabedoria,

⁴¹ Dures grenades entr’ouvertes / Cédant à l’excès de vos grains, / Je crois voir des fronts souverains / Éclatés de leurs découvertes! / Si les soleils par vous subis, / Ô grenades entre-bâillées, / Vous ont fait d’orgueil travaillées / Craquer les cloisons de rubis, / Et que l’or sec de l’écorce / À la demande d’une force / Crève en gemmes rouges de jus, / Cette lumineuse rupture / Fait rêver une âme que j’eus / De sa secrète architecture. (VALÉRY IN VEIGA, 1999, p.288) In: VALÉRY, Paul. *Les grenards* In VEIGA, Cláudio. **Antologia da poesia francesa**: (Do século IX ao século XX. 2 ed. Ampliada. Rio de Janeiro: Record; Salvador, BA: Secretaria da Cultura e do turismo, 1999.

⁴² *Alma* - no sentido de ideias próprias.

⁴³ FACÓ, Américo. **Poesia Perdida**. São Paulo: José Olympio, 1951.

requinte, equilíbrio.” (ANDRADE, 2011, p. 147). Como não reconhece nenhum poeta brasileiro que possa ser comparado com esse autor, Drummond recorre aos franceses Mallarmé e Valéry para descrever as habilidades de prática e estatística de Facó, em fazer com que a forma se confunda com a essência da poesia.

O que mais chama a atenção do crítico é o texto “Sextina da Véspera”⁴⁴, cuja desenvoltura com que ela é produzida a torna “fluida” e “evanescente”; por isso, ele também compara Américo Facó com Petrarca, Dante, Camões, Diogo Bernardes e Sá de Miranda. (ANDRADE, 2011, p. 149 - 151). A sextina, forma provençal, é bastante complexa e requintada, que nas palavras *drummondianas*: “(...) tem uma estrutura que desafia o poeta: suas seis estrofes de seis versos jogam invariavelmente com apenas seis palavras para terminação de todos eles, mas disposta sempre de modo distinto.” (ANDRADE, 2011, p. 150). A palavra que se repete, porém, sempre de maneira realocada, faz com que as suas significações sejam revistas em cada estrofe, de maneiras diferentes. Desse modo, Facó apresenta um jogo sonoro e complexo de sonoridades e, além disso, produz o desenvolvimento das ideias, proporcionando um acentuado prazer estético.

A partir dessas referências que abrem *Claro Enigma*, Carlos Drummond de Andrade pré-anuncia que estende seu verso para o estágio de busca e apreensão da retórica sonora que lhe garanta uma nova percepção da realidade. Bosi (1997) define o eu lírico, nesse período, da seguinte maneira: “(...) homem de um tempo reificado até à medula pela dificuldade de transcender a crise do sentido de valor que rói a nossa época, apanhando indiscriminadamente a velha elite, a burguesia afluyente, as massas.” (BOSI, 1997, p. 497). Observa-se que a representação do humano passa da massa prejudicada de *A Rosa do Povo* para os sujeitos de todas as classes. Assim, o poeta se percebe irmão dos indivíduos de modo geral, pois todos estão perdidos e massacrados no mundo que o surpreende e ele tenta decifrar. Milliet (2011) descreve as personagens de *Claro Enigma*: “Infelizes os quietos e tímidos, os orgulhosos, os que cavam dentro de si mesmos os seus túmulos, os que sabem sofrer sem chorar como o lobo ferido de Vigny. Sua obra rica talvez se perca em meio à enxurrada das obras pobres que o

⁴⁴ “Um pensamento parte / Confluente da tarde, / Banho de ouro em que a Rosa / Abre um ventre divino / À cadência amorosa / do tempo e do destino. / Um só – tempo e destino, / Ambos em toda parte: / Noite quieta, amorosa / Manhã, morosa tarde... / Tempo – sono divino! / Destino – sonho Rosa! / Sonho da tarde – Rosa! / Não lhe diz o destino / O que o tempo, divino, / Esquece em toda parte; / Só lhe murmura a tarde / A delícia amorosa ... / Vibra a luz amorosa, / Anima, aviva a Rosa. – Excelência da tarde, / Surpresa do destino, / Em que ventura é parte! / Sem o tempo – divino. / Tarde – rubor divino / A luz tomba amorosa, / Toda se dá, se parte, / Esplendor cor-de-rosa ... / Ideia do destino / Em que se perde a tarde! / Urge, refulge a tarde, / Que acende o céu divino / Entre o tempo e o destino ... / A cadência amorosa / Da luz inflama a Rosa. / – Rosa de toda parte!” FACÓ, Américo. Sextina da véspera. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Passeios na ilha – divagações sobre a vida literária**. São Paulo: Cosac Naif, 2011. p. 151 - 152.

mundo exige e o satisfazem.” (MILLIET In ANDRADE, 2011, p. 256). Desse modo, o autor vislumbra um universo plural em constante movimento. Ele se choca com a imensidão e, por isso, procura compreender quais são as suas possibilidades e os seus limites em meio a tudo e a todos. Com esse mesmo intento, decide desenhar uma ilha.

Passeios na ilha é uma obra que traz para a discussão o trabalho do escritor. O livro em prosa se constrói de maneira poética; pois é a partir de imagens que os apontamentos se desenvolvem. Os temas tratam da relação que o sujeito traça com a natureza, a poesia, o espaço e a vida em si. Eles perpassam as narrativas, que apresentam perspectivas em estado de reflexão e desenvolvimento de ideias. O narrador sempre aponta para a necessidade da poesia, sendo essa o elemento que abrange a cumplicidade entre os indivíduos. Milliet (2011) acrescenta: “Essa cumplicidade temida e rejeitada, é o orgulho do poeta que a vislumbra em qualquer gesto de aproximação. Como é orgulho que o induz a buscar na sua ilha um lugar não de descanso, mas de sofrimento, ao abrigo das inscrições alheias.” (MILLIET In ANDRADE, 2011, p. 255).

A obra apresenta recursos imagéticos, tais como símbolos e metáforas, as quais intensificam os cenários narrados. Uma característica bastante importante do autor é a sua habilidade em articular o campo semântico através dos recursos da poesia. É por isso que o livro apresenta crescentes significações a partir da imagem; não são as ações das personagens, ou os seus pensamentos filosóficos, a base da graduação textual, mas sim, os símbolos que, de pouco em pouco, se configuram em complexidades. Alcides (2011) define a forma da obra: “(...) entre a poesia e a prosa, ambas movidas pelo divagar, ambas compostas sob a espreita da melancolia, variam os efeitos numa escala que vai da maior perturbação até a serenidade mais bem-humorada.” (ALCIDES In ANDRADE, 2011, p. 283).

A disposição estrutural sugere o desprendimento do sujeito, sem tempo e espaço definidos. O livro é dividido em sessões, as selecionadas são: “Subúrbios da calma” e “Presenças”, pois elas mostram o significado da evasão. A primeira proporciona a visualização do cenário que prevê a fuga. O autor sugere que é preciso sair da situação que se encontra para adentrar em um ambiente muito mais agradável; a outra coloca a ficção em potência atemporal – as narrativas trazem perspectivas peculiares a respeito do mundo e seus símbolos; o tempo é o da presença, já que cabe ao leitor acompanhar a percepção de cada personagem que se desenha.

Em *Claro Enigma*, o título mostra, de maneira irônica, a falta de crença do poeta que procura descrever diferentes concepções. Evidencia-se que os problemas estão postos inadvertidamente: visíveis, porém, incompreensíveis. O *gauche* revela de modo preciso, por

meio de imagens e sons, as imprecisões da vida. A obra é dividida em três partes: *Entre lobo e cão*, *Notícias amorosas* e *O menino e os homens*, sendo que em cada uma delas ocorre a percepção dos impasses entre os conceitos. Para a presente análise, a primeira é a mais oportuna, pois ela evidencia a fluidez da razão a partir de conceitos sobre a *confiança*, representada pela figura do cão, que são construídos paralelamente com as concepções de *desconfiança*, configuradas na imagem do lobo. Observa-se que o exercício reflexivo se encontra entre as ações de *confiar* e *desconfiar*, desse modo, nem as dúvidas ou as certezas são permanentes. Assim, o autor põe em voga o trabalho discursivo de constante procura dentro da própria linguagem. O seu espaço é o entre perspectivas, o seu tempo é o da infinita reflexão. No caminho sem fim do ir e vir das divagações, o *gauche* está cercado de formas e palavras.

Ambas as obras equilibram a razão e o devaneio que a experimentação estética exige. Alcides (2012) define o percurso traçado pelo poeta: “Seu ritmo é mesmo o passeio sereno e despreocupado. Despreocupado até de disfarçar a gravidade e a densidade das reflexões que vão abrindo a divagação de seus caminhos e desvios.” (ALCIDES In ANDRADE, 2011, p. 283).

A partir dessas considerações, desenha-se a força social que o poeta apresenta nesse momento. A ironia está impressa no trabalho discursivo e estético. Por isso, o *gauche* ri de suas próprias definições, pois elas transformam as afirmações contundentes em disposições móveis e oscilantes. Dessa forma, faz-se necessário analisar de que maneira os livros dialogam com o contexto em que foram publicados. Candido (1967) chama a atenção para duas abordagens sociais que uma obra pode apresentar: “A primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que medida é *social*, isto, é interessada nos problemas sociais.” (CANDIDO, 1967, p. 23). Evidencia-se que Drummond se aproxima da primeira. Por mais que o poeta trate de questões individuais, ele está inserido em um ambiente que o possibilita a chegar nesse isolamento. É fundamental contemplar as produções a partir do olhar social, pois de acordo com Candido (1967), elas dependem: “(...) da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus de sublimação; e produzem sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, reforçando neles o sentimento dos valores sociais.” (CANDIDO, 1967, p. 24).

Adorno (1997) traça alguns apontamentos a respeito da função social e total de uma criação literária: “A função social (...) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou na mudança de uma certa ordem da sociedade.” (ADORNO, 1997, p. 55).

Desse modo, essa perspectiva se concentra em uma determinada circunstância, já a total é mais abrangente: “A função total deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados. Ela exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo.” (ADORNO, 1997, p. 54). Assim, a função social das obras *drummondianas* de sua terceira fase, dialoga com o contexto de sua época de produção; e a total questiona, independentemente do momento histórico, os limites do ser humano. A seguir, esses apontamentos são mais elaborados a partir da análise dos textos selecionados.

3.1.1. As possibilidades do *eu*

A presente análise traz a associação da narrativa “Personagem” ao poema “Contemplação no banco”, pois os dois textos abordam o sujeito que procura encontrar sentido para sua existência. No primeiro, a personagem *Arnóbio* visa a criação do eu ficcional; no segundo, o eu lírico contempla o seu desenho futuro. Ao mesmo tempo em que ambos questionam os limites e as possibilidades de suas vidas, não se contentam com o mundo do qual fazem parte e reagem à sociedade do medo e da guerra. A partir dessa condição, a individualidade penetra o social e o diálogo com o público é estabelecido. De acordo com Candido (1967), a arte é, eminentemente: “(...) comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos.” (CANDIDO, 1967, p. 26).

“Personagem” pertence à sessão denominada *Presenças*, composta por três textos. Cada um deles traz personalidades ficcionais bem marcantes e diferenciadas entre si, mas todas tecem conflitos com o ambiente que as cerca. A narrativa selecionada é a que mais acentua os entremeios entre ficção e realidade; autor e personagem são incompatíveis, ambos não conseguem conviver em harmonia. Todavia, essas representações do eu se misturam e passam a se reconhecer enquanto forma e conteúdo. Nesse texto⁴⁵, Drummond dispense uma série de vozes para chegar até a sua. Por meio do narrador que se confunde com o autor e aproxima-se do leitor, faz-se a conversa lúdica.

A prosa traz a crise de um escritor disposto a todos os gêneros. Ele presta atenção nas palavras a fim de escrever poemas, anota os sonhos para produzir contos, pretende compor um romance, e reserva ímpetos de explicar a si mesmo sob o gênero ensaio. O texto inicia

⁴⁵ In: ANDRADE, 2011, p. 239 - 242.

com a personagem em situação bastante problemática: “Arnóbio sentiu-se presa de súbito mal-estar, que nem as condições do seu corpo nem o ambiente justificavam. Bem sabia o que era: náusea existencialista.” (p. 239). Aqui, tem-se a referência a *Náusea*, de autoria de Sartre⁴⁶⁴⁷, publicado em 1938. Nessa obra, *Antoine Roquentin*, personagem principal, é um historiador de 35 anos, e que após viajar muito, instala-se em Bouville para escrever a biografia do marquês de Rollebon, que viveu no século XVIII. Ao pesquisar a história para compor a escrita, coloca-se em estado de profundo conflito, pois toma consciência sobre a própria existência e acaba não achando motivos para viver. Também *Arnóbio* interrompe o seu intento para traçar uma série de reflexões a respeito de si. No entanto, ele já tem os antecedentes filosóficos e a sua situação de náusea é irônica, por ser antes uma referência do que uma descoberta.

Sartre compõe um protagonista desprotagonizado, no sentido de que ele quebra todas as barreiras de significação de si mesmo. *Roquentin* busca a própria destruição conceitual para poder existir livremente. Estar em estado de náusea, corresponde à forte expressão da não-aceitação dos mecanismos sociais.

Além de Drummond apresentar o diálogo com a ficção *sartreana*, ele tece outra relação importante através da escolha do nome, de origem grega, que intitula o sujeito ficcional. A história traz o referente *Arnóbio de Sica*, um pagão que defendeu o Cristianismo e que se destacou pela habilidade retórica⁴⁸. Através dela, ajudou a popularizar os ensinamentos sagrados, buscando a compreensão dos dogmas, de maneira geral. O religioso de Sica interpreta as palavras de Cristo. Assim como a personagem *drummondiana*, ele tem como embasamento a escrita alheia, que o direciona para a descoberta das significações da vida.

De acordo com a sequência da narrativa, *Arnóbio* vinha sofrendo do mal-estar já há algum tempo: “Experimentara-a muitas vezes no Café Vermelhinho, conversando com pintores, bailarinos e poetas, ao anoitecer, e em ocasiões tais, o recurso era deixar que a

⁴⁶ Nessa obra, o francês Jean Paul Satre (1905-1980) constrói uma ficção baseada em sua filosofia existencialista. Ela atesta a conscientização do indivíduo sobre a própria existência e o seu poder de escolha, o que lhe garante a liberdade. Nas palavras do autor: “O homem nada mais é do que aquilo que ele faz a si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo.” (Sartre, 1987, p. 6). In: SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. A imaginação: Questão de método. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

⁴⁷ O que Carlos Drummond de Andrade faz ao referenciar essa obra é traçar justamente o contrário das proposições *sartreanas*. São as impossibilidades do eu que dão o acento *gauche* à sua personagem.

⁴⁸ In: São Jerônimo, Epístola 70.5. As leituras de Arnóbio e Lactâncio dos autores pagãos clássicos são comparadas por G. L. Ellspermann, *The Attitude of the Early Christian Writers to Pagan Literature and Learning* (Washington) 1949: 56 - 50, 72 - 77.

conversa fosse morrendo, os interlocutores se despedissem.” (p. 239). Se *Rotenquin* se viu insatisfeito com a vida e a sociedade, a ponto de desejar a própria morte, *Arnóbio* se encontra desiludido com os comentários vazios que o cercam, pois esses não alimentam o seu intento criativo. Desse modo, estão em comparação duas crises, sendo que as perspectivas que as motivam são muito diferentes: a do biógrafo, está atrelada ao peso da vida e da realidade; a do autor, ao da criação e da ficção.

A cada conversa, *Arnóbio* sofre, e os efeitos são visíveis e ao mesmo tempo incompreensíveis para quem apenas o observa: “Os garçons o fitariam com olhar enfadado e interrogativo: ele então se retiraria, como Baudelaire, possuído daquele desgosto profundo e um tanto agradável, não querendo, nem podendo viver o ‘ser’ ou a existência até o fim (não há como Sartre para identificar esses momentos).” (p. 239). Veja-se a ironia que Drummond desenha para si mesmo: ele tenta construir uma personagem similar à *sartreana*, mas se denuncia inferior ao filósofo francês.

A náusea é retratada como um sentimento de total paralisação do sujeito, sem que haja uma revolta capaz de tirá-lo daquela situação. *Arnóbio*, a princípio, não reage, diferentemente de Baudelaire⁴⁹ que foge do tédio, recorrendo para a fuga da consciência com a embriaguez proporcionada pelo vinho e os apelos sensoriais. A personagem tem consciência de que é preciso sair dessa condição. Isso só é possível com a criação de uma nova forma de vida, a qual dê algum sentido para a existência; eis o percurso que tenta traçar:

Arnóbio seguiria pela avenida Rio Branco afora, ruminando esse pensamento de Heidegger, que ele vivia na própria carne (e um borborigmo, evolvendo-se dos fundamentos dessa carne, era como a sua expressão natural), de que a finitude do ser está mais próxima de nós do que nós mesmos. (p. 239)

⁴⁹ Para ilustrar o posicionamento do eu lírico *baudelairiano*, cita-se aqui o poema “A alma do vinho”. O texto apresenta como recurso estético a personificação da bebida, a qual realiza o diálogo direto com o ser-humano: “Cantava a alma do vinho à tarde nas botelhas: / ‘Homem, eu ergo a ti, que és deserdado e triste, / De minha prisão vítrea e de ceras vermelhas, / Um canto fraternal que só de luz consiste! / Sei de quanto precisa a colina acendida / De amargura, de suor e do sol mais ardente / Para que esta alma seja e que eu palpíte em vida; / Mas eu nunca serei ingrato ou inclemente, / Sempre sinto prazer imenso quando desço / Uma garganta humana usada de refregas, / Sempre um cáldo peito é um sepulcro sem preço / Em que eu vivo melhor que nas frias adegas. / Ouves dominicais refrões bem como a Graça / Da esperança que vibra em meu seio fremente? / Apoia as mãos à mesa, as mangas arregaça, / Glorifica-me após e serás mais contente. / Acenderei o olhar de tua bem-querida; / Ao teu filho darei os músculos e as cores, / Serei para este fraco atleta desta vida / Óleo a robustecer bíceps de lutadores. / Eu tombarei em ti, vegetal ambrósia, / Precioso grão que atira o eterno Semeador, / Para que nosso amor desempenhe a Poesia, / Brotando para Deus como uma rara flor!’” (BAUDELAIRE, 1985, p. 376 - 377) In: BAUDELAIRE, Charles. A alma do vinho. In: **As flores do mal**. 5. ed. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

A consciência do próprio fim é algo que lhe traz tortura; para *Roquentin*, a morte é um alívio. O que proporciona alento para *Arnóbio* é imaginar que mesmo depois de morrer a sua obra permanecerá. Ao divagar sobre a finitude, ele novamente parte para a escrita: “Pensou em fazer um poema sobre esta palavra, a exemplo de tantos outros – sempre de metro miudinho, e muito rigoroso, pois os tempos são neoclássicos (...)” (p. 239). Porém, observa-se que persiste na fórmula pré-estabelecida da estética vigente, o que não proporciona a descoberta de sentido que a palavra desafia. Aliás, também repete a si mesmo, pois já havia produzido outros poemas a respeito de palavras curiosas: “(...) como os fizera a propósito de *frangipana*, *arteríola*, *gazofilácio* e *épura*, muito apreciados nas revistas de vanguarda em que apareceram.” (p. 239).

A personagem representa um leitor assíduo que frequenta ambientes artísticos, sabe e conhece desde as consagradas até às modernas produções estéticas e filosóficas. Todavia, possui um pensamento estabelecido: não se identifica com o progresso e o movimento caótico das vanguardas e observa o mundo sob a ordem do pensamento neoclássico. Escrever sobre o ser, em uma forma tão equilibrada, ocorre pelo intuito de alcançar a organização das próprias ideias e sentimentos. Todavia, compreende o estado Moderno, aliás, vive-o, mas não se sente motivado a escrever na linguagem de seu tempo. Ao apresentar os impasses desse autor-personagem, Drummond descreve as suas próprias objeções e se propõe aos limites da linguagem.

Com relação à palavra artística e seu desenvolvimento, a narrativa também apresenta outra referência bastante importante, a qual revoluciona os conceitos da forma poética: o *Crise de vers*⁵⁰ (Crise de verso), de Stéphane Mallarmé. Esse texto funciona como manifesto à poesia produzida na França, em 1897. Em francês, há uma expressão bastante utilizada para designar o estado caótico do indivíduo: *crise de nerfs* (“crise de nervos”). Desse modo, o título traz essa representação de estresse agudo da produção poética. A brincadeira, feita com o termo, provoca a percepção da urgência da criação de uma nova escrita em tempos de transição. Mallarmé propõe as seguintes modificações de composição: quebra formal, inserção de um novo ritmo, sugestão de ideias e representação musical. Assim, acredita ser possível alcançar o prazer estético capaz de apaziguar o ser-humano.

Drummond observa o seu próprio contexto e também reconhece uma necessidade de mudança na produção da Literatura Brasileira. No entanto, a sua personagem se caracteriza como incapaz de realizar tal intento, por isso reclama: “(Ah, Mallarmé, tu me roubaste aquele

⁵⁰ MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. In: **Poésies et autres textes**. Paris: Le Livre de Poche, 1998, pp. 189 - 199.

ptyx, achando-o antes de mim). Mas estava enervado de palavras⁵¹” (p. 239). Evidenciam-se as incompatibilidades entre as expectativas do escritor com relação a sua função na sociedade e o que ele consegue produzir. A declaração enfatiza a diferenciação entre Mallarmé e Arnóbio. O primeiro é um criador, o segundo, um aspirante.

Em busca de inspiração, a personagem se dispõe a ousadas experiências como um herói de aventuras: “Iria a pé até a praça de Mauá, pegaria um táxi e mandaria tocar para o estado do Rio. Para onde?, perguntaria o chofer. Para o estado do Rio.” (p. 239). Todavia, seu intento é partir em direção a um lugar que lhe pareça mais confortável: “O estado do Rio tem grandes praias desertas, com fortins em ruína e velhos conventos franciscanos desabitados.” (p. 240). A solidão e o encontro com o silêncio proporcionariam o estado de calma tão desejado. Por isso: “Pousaria num desses, faria amizade com pescadores, comeria do que lhe dessem pelo auxílio de usar a rede, ficaria esperando – um, cinco, muitos anos – que as coisas se resolvessem. Que coisas? Não sabia ao certo quais fossem.” (p. 240). Ele deseja a vida simples e prática, sem os conflitos que as ideias proporcionam. Os pensamentos lhe são tão complexos e, por isso, não é capaz de definir os problemas, muito menos as soluções. Segundo suas concepções, diante de um problema, tão grande e insolúvel, o tempo mesmo resolve. E, nessa situação somente lhe cabe sentir a náusea do mundo. (p. 240).

Sem se identificar com o ritmo da cidade e de seus indivíduos, *Arnóbio* observa: “A cidade apaziguava-se sob a noite, que impunha um colapso às atividades mercantis, e pouca gente fazia fila à espera do ônibus, gente apenas cansada naturalmente com os punhos e o colarinho sujos do esforço diário.” (p. 240). Elas, diferentemente dele, não possuem tempo para refletir, ou não estão dispostas a isso. Apenas vivem, na prática cotidiana, no mecanismo desumano do trabalho que esgota o ser. Assim, ele descreve as suas observações sobre o fim do dia e enfatiza o quanto aqueles sujeitos estão alheios a si mesmos: “Hora em que pouca gente estaria limpa no Rio, porque o trabalho ataca a pele e produz mau cheiro. Lembrou-se da expressão ‘suor do rosto’ e achou-a muito limitada.” (p. 240). A sujeira e a fadiga escondem a vivacidade das pessoas.

A partir dessas reflexões, a personagem se insere na linguagem, a tal ponto que chega a analisar a expressão: “suor do rosto”, inadequada para a cena. Não é somente o rosto que trabalha, mas o corpo todo. Assim, ela significa muito mais do que a imagem que sugere. É como se aquelas pessoas estivessem alienadas e não percebessem, nem ao menos, o quanto o seu trabalho não pode ser definido pelas palavras usuais.

⁵¹ As expressões “ptyx” e “enervado” são pontuais e comprovam a proposta estética *mallarmaica*.

Arnóbio descreve o cansaço provocado pelo trabalho físico e a exaustão ocasionada pela ação de imaginar e de idealizar: “Mas também o sono suja as pessoas, pois temos que nos banhar logo depois que acordamos. O sono suja as pessoas. Ou por outra, é o sonho.” (p. 240). O sonho causa árduo estado de sofrimento. O trabalhador padece com as dores do corpo e a falência das forças físicas; o sonhador sente por expor e explorar os limites de sua individualidade. Se um é comparado com a máquina, a qual não reflete sobre si; o outro, por tanto mergulhar no seu eu, encerra-se em desilusões. Sonhar é colocar-se em plano imaginário, por isso: “Como o sonho nos esvazia de nossas inibições e desejos mais secretos, também espalha sobre nós a borra desses resíduos.” (p. 240). A não-realização é a causa da dor desse indivíduo.

De repente, o apelo físico lhe desperta para fora de seus pensamentos tortuosos. É a dor no pé que lhe tira do estado de paralisia e desencanto. As reflexões sobre a vida, o mundo e o indivíduo são interrompidas pela prática comum, a de repetir comportamentos comuns, porém, necessários e providenciais: “O pé continua a doer, e Arnóbio pegou uma lotação. Iria para casa, passando antes por uma farmácia.” (p. 242). Embora essa atitude seja momentânea, pois logo em seguida passa a analisar o que praticou e incorpora ideias alheias aos seus pensamentos. Por se sentir o único a sofrer em meio às adversidades da vida, entra em crise ao pensar constantemente no valor de sua existência: “Sem cessar, passamos do nosso futuro a nosso passado, de nosso projeto a nossas recordações, a nossos lamentos e a nossos remorsos, como diz Jean Wahl⁵².” (p. 242). E nessa amplitude, as memórias são revividas. Os lamentos e remorsos estão intrínsecos no indivíduo, desse modo, encontram-se no tempo do agora. Esse tempo que presentifica é capaz de revelar o sujeito em si: “Somos seres ambíguos, ricos de todas as possibilidades do Nada, engajados em situações contraditórias, mas que devemos extrair a nossa essência. Tudo isto recapitula *Arnóbio*, com rosto batido pela brisa do Flamengo.” (p. 242). “Recapitular” indica a revisão do pensamento. Porém, o sujeito relembra as teorias existencialistas, sem as questionar.

Ele vive como se estivesse a cada passo escrevendo a sua própria vida, porém, a partir de reflexões alheias, por isso não se vê com a mesma autonomia que um autor é capaz de enxergar a sua personagem: limitando-a; articulando-a, conjugando-a às cenas que se desenham na narrativa: “No fundo sentia-se ele próprio menos autor que personagem, com

⁵² Filósofo francês que influenciou Sartre. Wahl realizou uma leitura da obra de Hegel e publicou “Le Malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel” (1929), na qual ele discute o tema da consciência infeliz. Além desse estudo, publica vários outros, dentre eles: “Études kierkegaardienes” (1938). Durante a Segunda Guerra Mundial, foi internado no Campo de concentração em Drancy, por ser judeu, fugiu de lá e se refugiou nos Estados Unidos.

variadas vocações, inclusive para a disponibilidade. Então, não existia ‘em si’? Não era alguém que refratava, individualmente o espetáculo das coisas e mesmo o deformava? Achou-se vazio e obscuro.” (p. 242). *Arnóbio* não consegue dar o acabamento a si próprio e isso intensifica ainda mais a falta de explicação para a sua existência. No entanto, ainda há um plano, procurar alguém que possa fazer isso:

Chegando em casa, seu primeiro cuidado seria telefonar para alguns romancistas conhecidos, perguntando-lhes se queriam aceita-lo como personagem. Finalmente nem isso: era apenas assunto de um – perdão, de uma crônica, e esta acabara na curva da extinta amendoeira, à entrada de Botafogo. (p. 242)

Dá-se o fracasso do intuito inicial da personagem. Todavia, pela falta de acabamento, o sujeito se faz complexo a tal ponto que não há autor que possa dar conta da sua significação total. Se assim o fizessem, estariam matando parte do indivíduo ao propor definições. Dessa forma, ele apela para a morte sem palavras, a única capaz de dar significação.

Ao contrário de *Roquentin* e *Arnóbio de Sica*, a personagem *drummondiana* não sabe como se definir. E isso a coloca em situação de existência diferenciada, pois extrapola os limites das significações. O texto conversa com os indivíduos e com a sociedade, tanto no contexto histórico que foi escrito, como para além desse. A sua função total está na proposta de observação e na busca por respostas. O tom irônico destitui conceitos e dogmas a serem seguidos. A função social imprime-se no convite às pessoas (que defendem partidos ou ideologias e esquecem as sensações e necessidades humanas) a rever as suas certezas. Desistir das palavras ou preferir a morte das definições de si mesmo é o riso *gauche* sobre a luta do sujeito com a própria linguagem.

“Contemplação no banco”⁵³ traz a provocação do poeta que desafia a escrita em tempos de Guerra fria e globalização. Candido (1967) argumenta: “A poesia pura do nosso tempo esqueceu o auditor e visa principalmente a um leitor atento e reflexivo, capaz de viver no silêncio e na meditação o sentido do seu canto mudo.” (CANDIDO, 1967, p. 38). Desde o título, tem-se a ação da observação. Sentar-se ao banco significa dispor-se à paisagem exterior e interior. Dessa maneira, o eu lírico se presta ao recurso da individuação por meio da contemplação.

Contemplar implica duvidar daquilo que é tido como certo e determinado. Assim, o poeta se coloca diante da universalidade de ideias e penetra o social, pois com o

⁵³ In: ANDRADE, 2012, p. 573 - 576.

questionamento, parte das reflexões comuns a fim de chegar às perspectivas diferenciadas. Adorno (2008) argumenta que para compreender o poema lírico é necessário se isolar em si mesmo e ouvir a voz da humanidade; ele acrescenta: “(..) a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação.” (ADORNO, 2008, p. 67). Desse modo, um poema lírico chama o leitor para compreender o posicionamento alheio.

Ao acompanhar a voz que dispense interrogações, o leitor entra nessa atmosfera e esquece temporariamente a sua própria condição. Quando volta a ela, após a leitura, a percepção sobre o mundo que o cerca pode estar modificada, ou não, dependendo do impacto que o texto lhe proporcionou. Adorno (2008) salienta: “O risco peculiar assumido pela lírica, entretanto, é que seu princípio de individuação não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido. Ela não tem o poder de evitar por completo o risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada.” (ADORNO, 2008, p. 67). O poema é metalinguístico, desse modo, a sua função social é problematizada. O eu lírico *drummondiano* declara uma série de impasses individuais. Porém, ao escrever poesia, o autor já está em contato com o público, ainda que passe a impressão de que suas palavras só se destinam a si mesmo.

Adorno (2008) enfatiza: “O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como um oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação.” (ADORNO, 2008, p. 70). Desse modo, é a própria condição lírica que garante essa diferenciação. Porém, o poeta *gauche*, ao se declarar isolado, ironiza a sua condição pública, porque é consciente do teor social de suas indagações.

O texto é dividido em três momentos. O primeiro traz a apresentação do olhar que não apenas observa, mas contempla. O eu lírico declara-se de antemão: “O coração pulverizado range / sob o peso nervoso ou retardado ou tímido / que não deixa marca na alameda, mas deixa / essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim, espiralante.” (p. 573). O coração que se deteriora, “pulverizado”, dissolvido no ar, não produz um som de batida limpa e perfeita, “range”. Assim, trabalha com impedimentos, dolorosamente. Ele é comprimido pelo peso das concepções mundanas, “nervosas”, rápidas, agitadas, práticas demais, sem se curvarem ao tempo necessário para o amadurecimento. E o que elas produzem no indivíduo são impactos diferentes da marca física na “alameda” (lugar comum a todos); imprimem a forma “vaga”, quieta e forte.

O *gauche* é oprimido e quase massacrado pela angústia de não obter respostas ou explicações. A estrofe caminha em um ritmo contínuo, os versos são todos decassílabos, exceto o último, o qual é o mais curto e, por isso, o mais evidente. A palavra “espiralante” traz o movimento dificultoso, impresso no som das consoantes: oclusivas /p/ /t/, fricativa /r/, e nasal /n/. Nota-se que as primeiras dão a marcação contundente, a segunda traz a sensação de obstáculo e a última do prolongamento. Desse modo, trata-se de uma sensação árdua e constante.

A imagem das batidas do coração representa o indivíduo como um todo e o seu correspondente externo é o chão pisado, ininterruptamente, o qual ganha destaque na estrofe seguinte: “Tantos pisam este chão que ele talvez / um dia se humanize. E malaxado, / embebido da fluida substância de nossos segredos, / quem sabe a flor que aí se elabora, calcária, sanguínea?” (p. 573). O chão e o sujeito estão machucados, mas se mostram indiferentes. A definição “Malaxado”, semanticamente expressa amassado, sonoramente faz alusão à mal achado, ou seja, despercebido. Essa expressão, juntamente com “fluida substância de nossos segredos”, designa uma incorporação coletiva. Desse modo, a mesma sociedade que o ignora é a que, como ele, guarda segredos. O eu lírico toca a intimidade do ser humano, ao perceber as inquietações jamais pronunciadas, e se angustia por prever a revelação das mesmas.

O que pode acontecer, caso as pessoas indaguem a si mesmas, expondo os seus desejos e as suas necessidades? A dúvida sempre é reiterada a partir das expressões: “talvez”, “um dia”, “quem sabe”. O *gauche* deseja obter esclarecimentos. Por isso, aparece a flor como horizonte capaz de sanar a inquietude. No entanto, essa não é delicada, mas “calcária” e “sanguínea”. Ela representa os sentimentos humanos que se transformam em aparente dureza e, ao mesmo tempo, geram a dor que faz sofrer e querer. Desse modo, surge a consciência de que o estado de satisfação só pode ser atingido temporariamente.

Para conseguir compreender o processo humano, todavia, é preciso parar a fim de se entregar à observação intensificada na terceira estrofe: “Ah, não viver para contemplá-la! Contudo, / não é longo mentar uma flor, e permitido / correr por cima do estreito rio presente, / construir de bruma nosso arco-íris.” (p. 573). Ele sente que o analisar é incompleto, pois não dura o suficiente. O *enjambement* atesta a inconstante determinação: “Contudo / não é longo mentar de uma flor”, traz a possibilidade da contemplação do futuro, ainda que o sujeito não o presencie. Assim, o presente aparece como imperativo “estreito rio”, que não permite a extensão, ou seja, o sujeito não divaga sobre si e a sua vida; a profundidade do “rio” só permite o mergulho que afunda e enclausura. No entanto, o *gauche* age e ultrapassa as delimitações;

enche de bruma o nítido “arco-íris”. As brumas, nesse contexto, dão opacidade ao colorido encantador da imagem, assim como a sedutora certeza é contradita pelas dúvidas do poeta.

As quatro próximas estrofes que compõem a primeira parte do texto dão o tom expansivo do sujeito que vislumbra os próprios limites. Ele declara que o ritmo do mundo não consegue desumanizar o indivíduo: “Nossos donos temporais ainda não devassaram / o claro estoque de manhãs / que cada um traz no sangue, no vento.” (p. 573). Observa-se que as expressões “claro estoque das manhãs”, “sangue” e “vento” denotam a individualidade e, ao mesmo tempo, a força coletiva. A primeira designa os sonhos; a segunda, os sentimentos e as pulsações; e a terceira, o transito que rompe o ar através do movimento do próprio indivíduo. Esse deslocamento é o resultado da tomada de consciência de alguém que vai em busca de suas quimeras, mesmo em situação desfavorável. Assim, o escritor descreve a postura lúcida com relação ao próprio ofício: “Passarei a vida entoando uma flor, pois não sei cantar / nem a guerra, nem o amor cruel, nem os ódios organizados, / e olho para os pés dos homens, e cismo.” (ANDRADE, 2012, p. 574). Nessa estrofe, fica clara a preocupação em “cantar a flor” que simboliza os sentimentos (como fora abordado anteriormente), pois são eles que, de alguma forma, guiam as ações dos sujeitos.

O autor não canta as mazelas sociais. Ele percebe que as críticas e a denúncia, somente com o intuito de acusar as atitudes alheias, não são capazes de motivar mudanças. Os “pés” vão em direção contrária dos discursos dos homens, ou seja, as ações dos sujeitos representam a inconsistência de ideias.

O poeta vislumbra a sua própria representação futura: “Escultura de ar, minhas mãos / te modelam nua e abstrata / para o homem que não serei.” (p. 574). A expressão: “escultura de ar” denuncia o trabalho minucioso sobre a matéria “nua e abstrata”, pois as definições são fluidas na discursividade da complexa conjugação entre perguntas e respostas inesgotáveis. O último verso indica que o sujeito é tal como as definições transitórias e instáveis.

O *gauche* afirma que a definição é um objetivo precário. Entretanto, reconhece uma existência permanente, descrita em terceira pessoa: “Ele talvez compreenda com todo corpo / para além da região minúscula do espírito/ a razão de ser ímpeto, confusa / distribuição em mim / de seda e péssimo.” (p. 574). O eu lírico se contempla, observa seus sentimentos e, a partir de então, teoriza constantemente um desenho, ainda que incerto, sobre si. O ser atemporal, no futuro, poderá julgar o sujeito presente com precisão. As adjetivações: “de seda” e “péssimo” conotam as fragilidades que o compõem. Dessa maneira, valoriza e deseja a possibilidade de se saber e se sentir. Vê-se que a busca pela explicação plausível sobre a vida, o indivíduo e a inquietação do estar no mundo são os fatores centrais para que se

desencadeie tanto o diálogo interno entre o autor e a própria linguagem, como o diálogo externo, entre a obra e o público.

Essa primeira parte, portanto, demonstra o fluxo das concepções do poeta e da escrita. A percepção de si começa com o reconhecimento de suas dores e angústias, passa para a análise da palavra alheia e recai na própria linguagem, a qual é capaz de revelar o desdobramento das ideias.

Na segunda parte, o eu lírico enfatiza a existência do *eu* indeterminado: “Nalgum lugar faz-se esse homem ... / Contra a vontade dos pais ele nasce, / contra a astúcia da medicina ele cresce, / e ama contra a amargura da política.” (p. 574). O homem do discurso está nas contradições. Por isso, a expressão “contra” é repetida em cada verso. O indivíduo sobrepõe os conceitos já estabelecidos impressos nas designações alheias: “a opinião dos pais, a conotação científica e a palavra política”. E sua palavra se constitui por meio da posição libertária. A reponsabilidade pelas próprias ideias evidencia-se: “Não lhe convém o débil nome de filho, / pois só a nós mesmos podemos gerar, / e esse nega, sorrindo, a escura fonte.” (p. 574). O sujeito não aprende, mas apreende os significados a partir das próprias reflexões.

A relação de irmandade é colocada como uma possível designação: “Irmão lhe chamaria, mas irmão / por quê, se a vida nova / se nutre de outros saís, que não sabemos? (p. 575). Não é o irmão do sujeito presente, pois esse desenho ainda é desconhecido. No entanto, a imagem é oportuna quando representa pluralidade e desdobramento: “Ele é seu próprio irmão, no dia vasto, / na vasta integração das formas puras, / sublime arrolamento de contrários / enlaçados por fim.” (p. 575). Assim, o sujeito do futuro não é nítido, mas sublime, repleto de vastidão e comporta multiplicidades.

O ser é inacessível e desejado continuamente pelo sujeito que não o toca, mas o sabe: “Meu retrato futuro, como te amo, / e mineralmente te pressinto, e sinto / quando estás longe de nosso vão desenho / e de nossas roucas onomatopeias.” (ANDRADE, 2012, p. 575). Veja-se que a individualidade do sujeito lírico se torna coletiva, pois o “nós”, descrito pelo eu coloca o pressentimento intimista no plano conversacional dialógico. Pelo fato de ser uma conjectura, consegue vislumbrar o impalpável. O advérbio de modo “mineralmente” transforma o concreto em estado. Dessa forma, congrega uma multiplicidade de configurações sobre a sua linguagem. A descrição “rouca onomatopeias” se remete à palavra do poeta do presente, a qual é designada como precária. O *gauche* recupera todas as significações para que, a partir delas, um novo modo de escrita seja visualizado e, por isso, pré-atingido.

Na terceira parte, o autor revela como estabelece a conexão com o sujeito do futuro ao mostrar indícios dos elementos que o despertam para a composição: “Vejo-te nas ervas

pisadas. / O jornal, que aí pausa, mente.” (p. 575). Assim, as “ervas pisadas”, ignoradas dizem mais do que as declarações públicas. Essa conotação é ampliada na estrofe seguinte, com a demonstração da presença escondida nos espaços escusos: “Descubro-te ausente nas esquinas / mais povoadas, e vejo-te incorpóreo, / contudo nítido, sobre o mar oceano.” (p. 575). Trata-se daquilo que é abstrato e também inegável. O poeta explica a presença do que é impalpável através do seu contrário: “Chamar-te visão seria / malconhecer as visões / de que é cheio o mundo / e vazio.” (p. 576). Dessa maneira, tudo aquilo que é evidente e incontestado, torna-se desinteressante e até mesmo imperceptível para o *gauche*.

A forma do seu eu abstrato se faz na dissolução ou no entremear das ideias: “Quase posso tocar-te, como às coisas diluculares / que se moldam em nós, e a guarda não captura, / e vingam.” (p. 576). Observa-se que as ideias são vistas como independentes do ser humano. Elas são “diluculares”, claras como o despertar do dia, e “se moldam em nós”, permanentemente. Os conceitos estão nas pessoas, ou seja, de modo inconsciente, elas os carregam. E é esse alerta que o poeta dá e enfatiza: “Dissolvendo a cortina de palavras, / tua forma abrange a terra e se desata / à maneira do frio, da chuva, do calor e das lágrimas.” (p. 576). “Frio”, “chuva”, “calor” e “lágrimas” são forças exteriores que atingem o sujeito, mas, de algum modo, ele pode interagir com elas. Para o frio, utiliza-se um agasalho; para a chuva, um guarda-chuva; para o calor, um refresco; para as lágrimas, o equilíbrio dos sentimentos. Não reagir significa dar força aos fatores externos e ser vencido por eles. O mesmo se dá com as ideias. Desse modo, o papel do poeta é prestar-se ao constante exercício das interpretações.

Finalmente, o *gauche* abre mão da centralidade da palavra ao lamentar sua linguagem escassa, já que ela não é capaz de atingir uma existência tão especulativa quanto necessária: “Triste é não ter um verso maior que os literários, / é não compor um verso novo, desorbitado, / para envolver tua efígie lunar, ó quimera / que sobes do chão batido e da relva pobre.” (p. 187). As expressões “chão batido” e “relva pobre” trazem o material do discurso do sujeito lírico, esse que se declara fracassado, pois constata que o desejo pela última palavra (alvo, talvez, de todo poeta) é absurdo.

É importante salientar que a “quimera” nasce da falta e a possibilidade de sua existência denuncia a incompletude dos dizeres. O fato de admitir-se *gauche* e, ainda assim, apresentar uma linguagem incapaz, potencializa toda grandeza e superioridade do que é imaginado. Dessa forma, a voz do eu lírico iguala-se a do leitor que se deixa dissolver nas possibilidades que possui para tentar apreender o inapreensível objeto discursivo. Sua poesia parte para o caminho das divagações no entremear de discursos e das performáticas

representações. O poema traz a expressão social ao reagir a um contexto em que a concepção individual precisa ser resgatada.

Através da criação de *Arnóbio* e do eu lírico que não encontram definições sobre si mesmos, no entanto, corroboram para a necessidade da procura, evidencia-se o apelo para o desenvolvimento da sociedade. Ao acompanhar as angústias de ambas as personagens, o leitor é capaz de visualizar as contradições sociais. Adorno (2008) argumenta: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.” (ADORNO, 2008, p. 66). Quanto mais individual for a obra, mais abrangente será a força social que ela desempenha. Tal como declara Adorno (2008): “Pois o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente, em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam a sua participação no universal.” (ADORNO, 2008, p. 66). Assim, não só o poema, mas também a narrativa, se mostra em potência universal. Através delas é possível experimentar as posições alheias. Por meio do outro, o leitor é impelido a rever as perspectivas já estabelecidas.

3.1.2. As possibilidades do mundo

Os poemas “Dissolução” e “Aspiração” também fazem parte da sessão *Entre lobo e cão* e acentuam ainda mais a desconfiança dos conceitos já estabelecidos. No entanto, o foco se encontra no eu lírico que se descreve como isolado e indiferente. O poeta recorre à imagem contundente em consonância com o discurso especulativo.

A mesma postura, o autor descreve em “O homem e a árvore”. O texto traz a aproximação entre o homem e a natureza física. Enquanto ser vivo, ambos retratam um ciclo de vida orgânica e sensorial. Todavia, somente ela possui o direito de se constituir como paisagem. Pertencente à sessão *Subúrbios da calma*, tem-se o sujeito inserido em sua ilha, em estado de recolhimento, assim como nos poemas. A reclusão ou a procura do lugar agradável evidencia o mundo caótico e conturbado do qual faz parte. À procura de si, o eu precisa organizar o seu espaço interior, recondicionado nas ideias.

“Dissolução” trata, especificamente, do trânsito dos conceitos; os significados mudam de acordo e com a perspectiva do indivíduo e o ambiente. O texto inicia com o cair do dia e a falta de luz corrobora para o estado noturno, provocando a dormência das significações: “Escurece, e não me seduz / tatear sequer uma lâmpada. / Pois que aprouve ao dia findar, / aceito a noite.” (p. 559). A primeira pausa salienta a condição da recente escuridão, descrita

no presente: “Escurece”. A luz, símbolo de ideias claras, não faz parte no cenário do eu lírico. Seus pensamentos são obscuros. E as certezas se encerram juntamente com o cair do dia. Portanto, o fim dos conceitos é representado através desse campo semântico, como um movimento natural. Abrem-se as especulações a respeito do significado de *dissolução*.

Os fatos diurnos se dissolvem ao se tornarem passado e, no futuro, existem somente no campo das lembranças. Da mesma forma, as ideias se diluem, mas diferentemente do que é concreto, elas não deixam de existir e dialogam com outras. O eu lírico incorpora a mudança. Ele não quer nenhum contato com o que é sólido e mensurado, por isso, não toca “nem sequer uma lâmpada”. Aceita a escuridão e a abstração dos conceitos.

As consequências do cair do dia e da fusão de pensamentos provoca o nascimento de uma nova ordem. Essa concepção é intensificada na segunda estrofe: “E com ela aceito que brote / uma ordem outra de seres / e coisas não figuradas. / Braços cruzados.” (p. 559). A imobilidade física do sujeito é contrastada com o movimento inapreensível das ideias. A noite que faz tudo dormir é tão imponente quanto o céu descrito na estrofe seguinte: “Vazio de quanto amávamos, / mais vasto é o céu. Povoações / surgem do vácuo. / Habito alguma?” (p. 559). As significações de grandeza e mistério são intensificadas pelas expressões: “povoações” e “vácuo”. Uma representa a pluralidade, a outra, o vazio, juntas elas compõem a imagem de imprecisão. O sujeito tem uma breve noção, mas não sabe, exatamente, como definir, pois não pertence a essa grandeza. O sentimento de amor sai dele aos poucos, até que se encontra esvaziado.

O fenômeno da dissolução se estende para o indivíduo como um todo: “E nem destaco minha pele / da confluyente escuridão. / Um fim unânime concentra-se / e pousa no ar. Hesitando.” (p. 559). O fim aparece por meio da sombra que apaga as marcas físicas do sujeito e impõe a pluralidade “unânime”. Nessa estrofe, a escuridão não representa os mistérios e as imprecisões, mas sim, a criação da ideia única e inquestionável, a qual o sujeito acaba de formar. Aqui, a sombra nega a luz das perspectivas plurais, pois somente uma concepção é privilegiada. Todavia, ter apenas uma ideia simboliza reduzir radicalmente o campo de visão do indivíduo, por isso, hesita: ele não quer acabar, ou seja, deseja continuar questionando os conceitos, mesmo diante da força da ideia que mais o agrada e por isso o consome. Dessa forma, é a concepção absoluta que é rechaçada.

A estrofe seguinte traz o amanhecer e as suas consequências: “E aquele agressivo espírito / que o dia carrega consigo, / já não oprime. Assim a paz, / destruída.” (p. 559). O amanhecer, a claridade do sol e do dia representam a esperança, sentimento positivo, no entanto, aqui, ele aparece como negativo. A ação de esperar se torna agressiva porque ela é

acompanhada da possibilidade da frustração. A palavra “carreia”, sinônimo de “carrega”, é utilizada devido à sua força sonora. O som marcado pelo “r” gutural enfatiza a sensação de dificuldade e dor. A desesperança traz a certeza da não-duração. Saber do fim é uma concepção certa, o que provoca a tranquilidade da previsão, porém, o eu lírico revela que essa é “destroçada”. Compreender o ritmo e o término das coisas não conforta, provoca insegurança no sujeito.

Na sequência, o eu lírico caracteriza como absurdo o ato de criar expectativas: “Vai durar mil anos, ou / extinguir-se na cor do galo? / Esta rosa é definitiva, / ainda que pobre.” (p. 560). A esperança agora ressurgue na figura da rosa, porém pobre, pois sem recursos de realização, ela se acabará juntamente com a cor do galo que é o período da aurora. No entanto, o desejar se repete, assim como o movimento do dia.

O poema acaba com a confirmação de que o sujeito se sustenta de imaginação em contradição com a materialidade do mundo, findo e mutável: “Imaginação, falsa demente, / já te desprezo. E tu, palavra. / No mundo, perene trânsito, / calamo-nos. / E sem alma, corpo, és suave.” (p. 560). Veja-se que ocorre a inversão de significados. O pensamento que representa o abstrato se transforma em fardo pesado, e o corpo, feito de concretudes, faz-se leve diante do imaginar que sustenta o desejo. A palavra em expansão, ou seja, a qual expressa a imaginação e extrapola os limites da linguagem, está em potência máxima e grita dentro do eu lírico, porém, é calada para os movimentos do dia que são constituídos por ideias e ações repetitivas.

Todas as designações acompanham a passagem do dia e do ciclo que compõe o desenvolvimento do desejo. Ambos apresentam o contínuo entremear de contrários: dia e noite, ter e perder, esperar e realizar. A métrica segue uma cadência fônica de abertura e fechamento. Os versos iniciam com a disposição de imagens e concepções, as quais são contraditas por meio das contundentes negações e dúvidas, apontadas sempre nos últimos versos. As rimas ocorrem de forma sutil, o que causa a sensação de imprecisão e naturalidade, assim como o dia e os sentimentos que, ao mesmo tempo, retratam o que é corriqueiro e indefinido. O conceito de imprecisão se concentra na imagem da “cor do galo”, a qual mistura o que está acabando com o que está começando, e vice-versa. O dia e a noite estão entre o positivo e o negativo; fim e começo.

A confluência entre forma e conteúdo recondicionam os conceitos. Através da fragmentação do tempo e da analogia com o sujeito, revela-se um modo de enxergar a vida e o ser humano. Porém, a disposição irônica, expressa pela declaração cínica, é o que desperta o desconforto e a participação do leitor. E, dessa maneira, o contexto é ampliado através do ato

de leitura. A convergência entre imagem, som e ideia tornam a poesia um campo de concepções completas e contundentes. Mas em se tratando de um poeta *gauche*, essa perfeita harmonia passa a ser questionada. A imagem descrita no texto é a de um sujeito fragmentado entre a razão e os sentimentos. Ele não é capaz de sair desse estado, portanto, o título revela a falta de soluções. A forma em que essa imagem contraditória é construída é exata, pois clássica. Assim, o que o poeta está apresentando é justamente a fragilidade da estrutura contundente, a qual é capaz de expressar não apenas as razões do eu lírico, mas também as suas imprecisões e dúvidas.

A representação do dia e do eu não exclui outras concepções, aliás, as questiona. O tempo e o espaço, que englobam os indivíduos, são postos sobre tênues representações, o que sinaliza antes a desordem, do que a ordem do mundo. Simon (1998) tira o poeta da condição daquele que expressa a imagem “bela”, “ingênua” e “arrogante”, a qual coloca as perspectivas comuns em estado de inferioridade. “No caso da ‘denominação poética’, o enfraquecimento da relação imediata com a coisa significada, em benefício da concentração da linguagem sobre si mesma, não exclui, antes sustenta, uma relação de ordem superior: a relação com o universo inteiro.” (SIMON, 1978, p. 28). Por mais que essa ordem seja questionável, ela é uma tentativa de comunicação, que insere a função social da poesia. A autora explicita como isso ocorre:

Graças a essa unidade da ‘intenção denominante’, a obra adquire um caráter de uma ‘denominação global’. E é justamente essa denominação de ordem superior, representada pela obra inteira, que entra em relação intensa com a realidade e que provoca a reação do indivíduo-leitor, influenciando-o – e através dele toda a coletividade a que ele pertence –, não apenas ao que se refere às suas experiências pessoais, como também na concepção que ele tem do universo. Assim, através do indivíduo, a obra atinge toda uma coletividade e, conseqüentemente, a totalidade dos valores sociais. (SIMON, 1978, p. 28)

O poeta consegue traçar o diálogo através de sua concepção problematizante. A dissolução expressa no texto faz com que tantas outras venham à tona e sejam revistas e até mesmo reconfiguradas. Propor a ideia de um amanhecer como o começo de algo e, ao mesmo tempo, o início de um novo fim, sem deixar de contemplar os entremeios dessas concepções, (pois o eu lírico se declara desejante e frustrado), sem permitir que nenhum dos extremos tome conta de sua concepção, é fazer com que vários conceitos conversem entre si. Então, o objeto para esse poeta não é a imagem da palavra, mas sim, a concentração de vozes nessa imagem. Por meio do contínuo movimento, o poema “Dissolução” é uma resposta para as

vozes que trazem o senso comum ou a qualquer outra percepção que se configure como estável, assim, o poeta se define no diálogo.

Se “Dissolução” apresenta as contradições dos conceitos, “Aspiração”⁵⁴ enfatiza a precisão da resposta, por meio da rejeição das afirmações alheias. De início, o poema traz uma série de negativas, as quais excluem os desejos do escritor: “Já não queria a maternal adoração que afinal nos exaure, e resplandece em pânico, / tampouco o sentimento de um achado precioso / como o de Catarina Kippenberg aos pés de Rilke.” (ANDRADE, 2012, 589). A palavra “já” denota a concepção madura de esperança perdida. Ele outrora desejou a felicidade de várias maneiras, mas a negação de suas antigas concepções insere a conversa do eu lírico consigo mesmo. O amor de mãe, simbolicamente, é incondicional. A concepção maternal encerra contínua dedicação e proteção. Se o sentimento materno se tornar uma “adoração”, ou seja, um sentimento cego, os cuidados viram um culto ou um vício e o filho se sente cheio de necessidades e sem autonomia. E, exaurido em suas carências, chega ao pânico.

A preciosidade que Catarina Kippenberg⁵⁵ viu no poeta Moderno não seduz o sujeito lírico. Rilke escreve sobre suas insatisfações mais íntimas, mas celebra, sob a forma cuidadosa e as imagens inesperadas, a união do homem e o mundo transcendental; ele cria a concepção de “espaço cósmico interior” e Catarina torna suas obras públicas, por identificar o valor delas.

No decorrer do texto, as negativas são intensificadas: “E não queria o amor, sob disfarces tontos / da mesma ninfa desolada no seu ermo / e a constante procura de sede e não de linfa, / e não queria também a simples rosa do sexo” (p. 589). Cada enumeração traz em si a justificativa da esperança perdida ou a ênfase na inconstância das percepções descritas no poema anterior. O amor é insaciável, o sexo é a flor: “abscôndita, sem nexo, nas hospedadas do vento (...)” (p. 589). O termo “abscôndita”, sinônimo de escondida, devido a sua sonoridade, implica a conotação de estranheza e provoca o questionamento implícito. O poeta escolhe essa palavra para que sua concepção seja ainda mais provocativa diante do discurso dialógico. O sexo é visto de maneira intensa e passageira ao ser descrito como: “guardado no vento”. Assim como o vento vai e vem, o desejo está ao sabor do acaso e da inconstância.

E até mesmo a amizade é negada, pois esta é vista como um ato egoísta, ao contrário do que se tem por significação primeira: “(...) como ainda não quero a amizade geométrica /

⁵⁴ In: ANDRADE, 2012, p. 589.

⁵⁵ Renomada editora alemã do século XIX. Fez parte da divulgação de muitos autores importantes, dentre eles Rilke. Ela escreve a biografia “Rainer Maria Rilke”, publicada em 1935.

de almas que se elegeram numa seara orgulhosa, / imbricamento, talvez? de carências melancólicas.” (p. 589).

Todos os conceitos positivos são subvertidos: o amor, o sexo, a amizade, o reconhecimento artístico, ou seja, tudo é visto pelo prisma do egoísmo humano. De qualquer modo, o que resta é apenas o contato consigo mesmo, pois todas as outras relações são tênues ou insuficientes. Finalmente, o eu lírico declara: “Aspiro antes à fiel indiferença / mas pausada bastante para sustentar a vida / e, na sua indiscriminação de crueldade e diamante, / capaz de sugerir o fim sem a injustiça dos prêmios.” (p. 589). A relação com o “fim” é problematizada pelo poeta, que demonstra as inúteis atitudes humanas. Por meio de um olhar amplo, ele discute as imagens de companheirismo, sendo que todas o levam à solidão. Por isso, a indiferença é designada como fiel, por estar a favor do contato com a própria intimidade.

O texto se baseia na plurissignificação. O autor parte de conceitos comuns para configurá-los como diferenciados. As análises do eu lírico se constituem como provocativas, porque elas entram em embate com outros discursos. O poema apresenta os posicionamentos diversos, pois a ironia ocorre a partir de sua significação contrária. E é ela que condensa o diálogo.

É possível identificar vários discursos implícitos em uma só voz – a do poeta. O posicionamento contraditório das pluralidades traça relações diversas. O *gauche*, inserido no lado esquerdo, traz os pontos de vista mais oblíquos. “Aspiração” e “Dissolução” apresentam, desde o título, a quebra do senso comum e despertam inquietações no leitor. Configuram-se, dessa forma, o já-dito e o que será dito. Por mais que as afirmações sejam contundentes, elas são colocadas como instáveis, pois estão correlacionadas às diversas significações.

Se para Drummond, os conceitos se diluem, inclusive os do poeta, sua voz não faz calar o leitor, mas sim, coloca-o em situação de atividade responsiva. A partir dessas análises, procura-se enfatizar o quanto o autor desafia a sua própria linguagem e, conseqüentemente, acaba também por desafiar o leitor, a poesia e a sociedade. Este desafio está implícito em *Passeios na ilha*. Da situação de alheamento, o sujeito se questiona ao estabelecer contato com a natureza. De acordo com a argumentação de Adorno (2008): “Somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da natureza.” (ADORNO, 2008, p. 70). Quanto mais ele se aproxima do estado de naturalidade, mais visualiza a complexidade do ser humano e, desse modo, consegue mergulhar em si mesmo.

O texto “O homem e a árvore” trata da relação do ser e da natureza, através da revelação mútua. Pertence à sessão *Subúrbios da calma*, a qual comporta um grupo de textos, cujos temas abordados são: o sujeito e o estar presente em si mesmo. *Divagações sobre a ilha* abre a conversação a respeito da necessidade de o homem criar um espaço onde possa se sentir livre. No entanto, por mais que a imaginação seja a matéria prima para a existência de tal ambiente, saber sobre a própria ficção denuncia o conhecimento de suas necessidades, por isso, adentrar no imaginário significa penetrar no próprio interior. A escolha pelo título *Subúrbios* se justifica; é nos lugares afastados do centro que a mecânica da vida é diferenciada, com outro ritmo e outra ordem, onde se é possível obter a calma que a reflexão exige.

Em “A árvore e o homem”⁵⁶, a árvore e a sua estrutura questionam a postura humana, além de revelarem outra forma de existência. O sujeito necessita de explicações; a árvore as dispensa. O texto é dividido em quatro partes. E, logo de início, tem-se a presença do elemento natural que dispõe o narrador: “O primeiro ... problema que as árvores parecem propor-nos é o de não nos conformarmos com a sua mudez. Desejariamos que falassem, como falam os animais, como falamos nós mesmos.” (p. 21). Veja-se que há uma pausa denunciada pelas reticências: o autor anuncia com um vagar de dúvida e descreve como “problema” o desejo que a árvore, ou melhor, a sua existência desperta no ser humano. Portanto, há a provocação sentida, uma inconformidade, ou estado de inquietude diante da sua mudez. O sujeito carece de conversas, pergunta e aguarda respostas, isto lhe proporciona consolo porque sozinho com suas dúvidas, coloca-se em estado angustiante de longa reflexão. O problema, dessa forma, não é o silêncio da árvore, mas sim, o questionar contínuo do sujeito.

Veja-se como continua a divagação: “Entretanto, elas e as pedras reservam-se o privilégio do silêncio, um mundo em que todos os seres têm pressa de se desnudar.” (p. 21). As interrogações representam a ânsia pelo saber, as quais são colocadas através do olhar estático e embasbacado diante da natureza esplêndida e concreta:

Fiéis a si mesmas, decididas a um silêncio que não estão à mercê dos botânicos, procuram as árvores ignorar tudo de uma composição social que talvez lhes afigure monstruosamente indiscreta, fundada como está na linguagem articulada, no jogo de transmissão do mais íntimo pelo mais coletivo. (ANDRADE, 2011, p. 21)

No trecho acima, percebe-se que a árvore ainda apresenta características humanas. O seu silêncio expressa a recusa e não a incapacidade de fala ou linguagem. Tal caracterização a

⁵⁶ In: ANDRADE, 2011, p. 21 – 24.

coloca em situação de superioridade. Desse modo, a solidão é a escolha mais adequada, pois ela não causa sofrimento; porém, para o sujeito, esta opção não é possível. Então, mudam-se as concepções: a árvore tem o poder de escolha; o homem não; bem como, a árvore é calma e sossegada, ao contrário do sujeito.

O olhar vai se tornando cada vez mais específico. Ocorre o enfoque em uma única parte do elemento natural, a qual representa a sustentação e a totalidade: “Grave e solitário o tronco vive num estado de impermeabilidade ao som, a que os humanos só atingem por alguns instantes e através da tragédia clássica.” (p. 21). A comparação mostra que a aparente “surdez” do tronco não é uma deficiência, mas faz parte da escolha mencionada. A “impermeabilidade do som” provoca o sujeito, capaz de mudar as suas concepções. Através do contato com a tragédia, o ser-humano atinge esse estado, por isso, ele se purifica e abandona as suas paixões. Mas a árvore, como é apresentada, já possui essa pureza. Ela tem a chave para o equilíbrio e a felicidade.

Ao ser humano, que é incapaz de atingir a condição de plenitude, só lhe resta a ficcionalidade, tal como descreve o poeta: “Então incapazes de trazê-lo para a nossa domesticidade, consideramo-lo um elemento de paisagem e pintamo-lo. Ele pende, lápis ou óleo, de nossa parede, mas esse artifício não nos ilude, não incorpora a árvore à atmosfera de nossos cuidados.” (p. 21). Na tentativa de domínio, o artista coloca o tronco como simples elemento de uma paisagem, incapaz de desempenhar algum movimento, todavia, ocorre a frustração. Aqui, denota-se o quanto o olhar convencional (que observa a paisagem como um elemento inanimado) é ingênuo. O poeta sugere que a representação da natureza é apenas uma minúscula parcela da compreensão de si, do mundo e das coisas.

Logo na sequência, depois de apontar para a incapacidade humana de revelar a autonomia dos elementos naturais, ele traz como exemplo o renomado pintor Van Gogh: “O fumo dos cigarros, subindo até o quadro, parece vagamente aborrecê-la, e certas árvores de Van Gogh, na sua crispação, têm algo de protesto.” (p. 21). Se as árvores estão imersas em sua calmaria, elas não apresentam motivos para o mínimo traço de irritação. Estão em si, plácidas e contentes. Assim, o autor fecha o primeiro segmento, através da apresentação da absurda concepção do pintor, que as representa “irritadas”. A imagem é motivo de reflexão e experimentação estética. As outras partes são desdobramentos desta.

Na segunda, ele traz outra referência bastante importante: “Já em Picasso a árvore se torna raríssima, e a aventura humana seduz mais o pintor do que o fundo natural em que ela se desenvolve.” (p. 22). O autor argumenta que a melhor alternativa é mesmo ignorar a existência da árvore e assim também se ignora a possibilidade de calmaria. Por isso, ele faz

questão de alertar: “Renunciamos assim às árvores, ou nos permitimos fabricá-las à feição dos nossos sonhos, que elas, polidamente, se permitem ignorar.” (p. 22). Observa-se que o homem não se concentra na busca do próprio bem-estar. Ao invés disso, procura dominar o que lhe é externo. As imagens das obras evidenciam as exíguas perspectivas de seus autores. Dessa maneira, até mesmo os gênios da arte fazem parte da condição *gauche*.

Na terceira parte, a afirmação se torna ainda mais acentuada com a caracterização humana, a partir do Romantismo. Sem controlar a sua individualidade, o romântico sente e sofre a sua existência. Vale lembrar que o poeta romântico é o sujeito que, por sentir demais, tem a condição de alertar a humanidade para a individualidade. Candido (1981) descreve: “O poeta romântico não apenas retoma em grande estilo as explicações transcendentais do mecanismo da criação, como lhes acrescenta a ideia de que a sua atividade representa uma missão de beleza, ou de justiça, graças à qual participa de uma certa categoria de divindade.” (CANDIDO, 1981, p. 27). Vê-se o quanto ele confia no seu alcance de visão; por mais que não consiga expressar todo o seu vislumbre a respeito da própria interioridade, ele crê na sua condição lírica: “Lírica no sentido mais restrito, de manifestação, puramente pessoal, do estado d’alma, sob a égide do sentimento, mais que da inteligência ou do engenho.” (CANDIDO, 1981, p. 25). Desse modo, as características humanas são exaltadas de tal maneira que oferecem as experiências mais intensas e o olhar mais amplo possível para o sujeito.

Para os Modernos, esta concepção é bastante ingênua, digna de críticas, e isto se evidencia no seguinte trecho:

Tudo fazemos para comprometê-las em nossas aventuras de homem, atribuindo-lhes mesmo, pela imaginação poética, a revolta interior contra a sua condição, ‘um desejo de ser homem’, que não é afinal mais do que manifestação exacerbada de nosso pobre romantismo, compensação literária o enfado de nossa própria e incômoda condição. (ANDRADE, 2011, p. 23)

Sentir é visto como algo desnecessário, fonte de desespero e desequilíbrio. Transformar a natureza em reflexo de si é uma maneira de tirar o sujeito de sua própria realidade, porém, com bastante pesar e turbulência. Drummond está afirmando que, por mais Moderno que o sujeito deseje ser, a tendência em ressaltar as suas inquietudes é ainda primordial. Dessa maneira, a condição romântica é problematizada. O discurso do poeta é de denúncia, mas sem a ousadia de atingir uma condição melhor, pois isso lhe parece impossível.

Na quarta e última parte, no entanto, há o vislumbre de uma esperança. A composição fotográfica é um caminho para o bom relacionamento entre homem e natureza. A fotografia tem por objetivo o registro da realidade, ainda que a individualidade, como em qualquer outra manifestação artística, esteja presente. Todavia, a descrição denuncia o quanto ela é sutil: “Sim, minha simpatia vai agora para essa composição fotográfica onde duas mulheres de cabeça inclinada avançam por uma longa alameda de troncos veneráveis. A câmara esboça aqui uma compatibilização, por assim dizer, do elemento vegetal com o humano.” (p. 24).

Há o destaque para a ação através do objeto, por isso: “a câmara esboça”. Seriam os fotógrafos os autores mais bem realizados, pois contemplam sem a necessidade de compreender. Eles respeitam as proporções da natureza: relatam, ao invés de transformar os acontecimentos: “A árvore com sua altura de árvore, a criatura humana com seu porte de criatura humana.” (p. 24). A imagem destacada é bastante clara em significações: as árvores, com sua imensa dimensão, e o ser-humano, à sombra de toda grandeza dela. Atesta-se a caracterização dos troncos: veneráveis, pois as mulheres observam a verdadeira natureza. O que fazer diante de tanta exuberância, senão admirá-la? Eis o apelo ao leitor. E a composição *drummondiana* caminha para tal constatação: “E entre as sombras paralelas de mulheres e das árvores, meu olhar também passeia meditativo, pacificado, nostálgico, talvez, de uma primitiva unidade de que havésssemos perdido a memória mecânica, e estaria prestes a recompor-se.” (p. 24). O tempo desta observação é livre, presente no instante, a tal ponto que o passado e suas significações são abolidos e as preocupações com o futuro também, por isso, ele entra em estado de tranquilidade.

Como somente o fotógrafo tem por missão captar um momento, ou seja, o tempo presente, isento de qualquer outra dimensão significativa, é ele quem pode proporcionar a sensação de plenitude. Assim, a narrativa se encerra com a exclamação: “Glória e gratidão aos fotógrafos, que respeitam as árvores e não tentam decifrá-las.” (p. 24). O poeta se revela por inteiro nesse texto, pois denuncia seus desejos e fragilidades. Mesmo tentando fugir da condição romântica, revela a sua tendência, devido ao sentimento exacerbado e a procura pela reclusão. Candido (1981) observa: “Assim, o isolamento que o poeta romântico se deixa levar pela própria grandeza, sendo aparentemente desumana, seria na realidade o sinal de sua predestinação; e o auditório sacrifica a este algo, que lhe parece mais essencial, mais poderoso, a perda sociabilidade arcádia.” (CANDIDO, 1981, p. 28). O *gauche* e o romântico estão predestinados ao amplo campo de visão, eles percorrem todos os tempos e não se detêm no presente.

A Natureza, representada pela árvore, possui uma interioridade autossuficiente, instalada no agora, a tal ponto que ela não necessita estabelecer nenhum plano para o futuro e, muito menos, rever o passado. Mas o sujeito lírico tem como espaço interior, um lugar obtuso e desconcertante. E é essa situação que provoca as mais intrínsecas relações com a sociedade, devido às concepções provocativas e especulações que geram inúmeras perguntas e constantes respostas.

Observa-se que os textos trabalham o diálogo com o público, através do *eu*, que se destaca pela perspectiva diferenciada, e a ironia, a qual suscita *o riso de si para si*, que comporta a individualidade e descreve, de maneira disfarçada, o apelo ao leitor e às pessoas de modo geral. No próximo capítulo será apontada a análise formal de poemas pertencentes à *Lição de Coisas*, obra em que o poeta explora os limites da palavra e o prolongamento do riso interiorizado. Ele distingue a poesia como coisa, destacando-a de suas próprias ideias. Esta estratégia de escrita se aproxima bastante da abordagem Concretista, a qual trata a linguagem de maneira consciente de suas representações enquanto objeto. Além disso, ela abre caminhos para a poesia Contemporânea produzida a partir dos anos 2000.

CAPÍTULO IV

SER *GAUCHE* NOS DIAS DE HOJE

E eles quedam mordidos para sempre.
Deixaram de existir, mas o existido
Continua a doer eternamente.
(ANDRADE, 2012, p. 830)⁵⁷

Para a discussão proposta no presente capítulo, o livro de Drummond mais oportuno é *Lição de Coisas*, publicado em 1962, pois ele traz a reflexão sobre a função da poesia na sociedade atual. Para tanto, vale salientar alguns apontamentos a respeito da Pós-modernidade no âmbito brasileiro. Assim, recorre-se às manifestações literárias, que partem da Poesia Concreta até os dias de hoje. É claro que não se pode precisar todas as caracterizações a respeito da poesia nacional e as suas significações em um período tão vasto de tempo. Porém, algumas considerações são necessárias para desenvolver a investigação de possíveis aproximações e afastamentos entre a obra *drummondiana* e a poesia dos tempos atuais.

A fim de iniciar este diálogo, cumpre voltar à questão técnica que, indubitavelmente, caracteriza a literatura moderna e, também, a pós-moderna, a mistura entre linguagem erudita e a do cotidiano, que pressupõe a preocupação do poeta sobre como explorar a palavra em determinado contexto de produção literária. A partir do Modernismo, os autores defenderam a luta pela liberdade estética, pois, como aponta Mário de Andrade (1974), as grandes transformações mundiais e nacionais do período entre guerras: “(...) impunham a criação de um espírito novo e exigiam a verificação e mesmo a remodelação da Inteligência Nacional.” (ANDRADE, 1974, p. 231). Assim, eles exploraram os falares dos brasileiros, em busca da expressão da identidade nacional, o que se desdobrou em inúmeras representações.

Com o passar dos anos, a mescla entre a linguagem culta e a prosaica ganha novos apelos, gerando reações contrárias ao intuito da proposta identitária. Essas mudanças ocorrem durante a passagem do Modernismo para o Pós-modernismo. Jameson (1985) argumenta: “(...) serão tantas as formas do pós-modernismo quantas foram as formas modernas, uma vez que as primeiras não passam, pelo menos de início, de reações específicas e locais contra os seus modelos.” (JAMESON, 1985, p. 17). Todo esse processo corresponde ao

⁵⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. Destruição. In: GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

desenvolvimento da globalização, cujas referências estão cada vez mais presentes, e a criação corresponde ao diálogo contínuo, eficaz ou não, entre diversos valores sociais.

É preciso pensar de que modo a poesia, posterior ao Movimento, organiza a linguagem, sobretudo, como ela realiza o diálogo com o Modernismo. Existem duas maneiras de referenciar e, ao mesmo tempo, contrapor outra estética: a *ironia* e o *pastiche*, ambos estudados por Jameson (1985). O autor faz uma análise a respeito de manifestações culturais que abrangem as décadas de 70 e 80, tais como músicas e filmes que fizeram bastante sucesso nos EUA e que, conseqüentemente, foram divulgados no mundo todo. Como a presente análise se preocupa com as manifestações nacionais, aqui, importa muito mais a apresentação que ele traça sobre os desdobramentos da *ironia* e do *pastiche* do que propriamente os exemplos citados. Esses ilustram outros contextos, e ainda que estejam relacionados com a realidade brasileira, não são brasileiros. Assim, recorre-se às exemplificações expostas por Moriconi (2004) sobre a Pós-modernidade na Literatura Brasileira. O autor traz diversas exemplificações que partem da década de 70 até os anos 2000⁵⁸. E Siscar (2005) traça vários apontamentos a respeito da situação da literatura nacional dos dias atuais em suas abordagens críticas.

4.1 Olhar para o passado e sorrir sem graça

Abordar as configurações que compõem a arte pós-moderna implica reavaliar o Modernismo e os seus efeitos para o contexto de produção Contemporânea. Para tanto, faz-se necessário destacar a concepção a respeito do próprio poeta e a sua relação com a sociedade, o que implica investigar as ideologias que predominam em determinado período.

A concepção de sujeito uno, constituído e determinado, acaba sendo rechaçada, após as tentativas falhas de constituição da representação identitária. Jameson (1985) alerta para essa quebra de concepção, em âmbito internacional, quando observa a estética moderna, a qual partia do pressuposto da criação de um eu singular e de uma identidade privada: “(...) uma personalidade e uma individualidade únicas, das quais se podia esperar o engendramento de sua visão singular de mundo, forjada em seu próprio estilo, singular inconfundível.”

⁵⁸ O autor traça uma lista de poetas, os quais ele considera importantes e representativos dentro da Literatura Brasileira pós-moderna. Vale acrescentar que muitos outros autores poderiam ser inseridos ou retirados desta lista, porém, opto por preservar essas referências, simplesmente pelo intuito de ilustrar a produção de poesia, e não para acentuar uma linha restritiva de escritores, pois mesmo esses se apresentam como diversos e plurais dentro de suas próprias obras. O que mais importa para a concepção deste trabalho é identificar traços recorrentes da literatura Pós-moderna e Contemporânea e analisar com profundidade a relação que Drummond estabelece com essas propostas.

(JAMESON, 1985, p. 19). Essa tendência de individualização da expressão está atrelada aos fatores econômicos e às tentativas artísticas de provocar a consciência sobre o processo de uniformização do sistema capitalista. No panorama brasileiro, isso aconteceu pela tentativa de afirmação e reconhecimento do brasileiro, no momento da entrada do país no panorama industrial.

Em carta a Drummond, Mário de Andrade declara a oportunidade e a urgência do país em pertencer à esfera internacional, não só economicamente, mas também culturalmente: “O que nós todos queremos (o que pelo menos imagino que todos queiram) é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias.”⁵⁹ (ANDRADE, 1982, p. 14). Contudo, o que houve foi o descobrimento da pluralidade artística. As pesquisas a respeito da plurissignificação e das especificidades de cada região, com as representações da voz do próprio brasileiro e do seu lugar de pertencimento, descortinam as multifacetadas do sujeito nacional e condicionam o diálogo com o mundo. Para exemplificar a relação nacional-universal na criação literária, recorre-se aos comentários de Mário de Andrade sobre a obra *Paulicéia desvairada*, em outra carta ao poeta *gauche*: “Minha revolta de Paulicéia, alguns também tenham sentido revoltas não saiu universalizável, é um grito de um homem só, grito meu inconfundível. Ora hoje eu quero gritar de tal forma que meu grito seja de toda gente.” (ANDRADE, 1982, p. 96).⁶⁰ A observação corrobora para a compreensão do singular, impresso na estética modernista, desde seu início, o que foi sendo cada vez mais acentuado com o desenrolar dos anos e com inúmeras produções literárias.

O processo do individualismo, que está associado ao sujeito único, formado e constituído, pois revela as suas especificidades, recai na dificuldade de interação com o outro - o diferente. Não é à toa que, em vários momentos, Mário aconselha Drummond a abraçar-se, a afastar-se da tendência francesa e lançar mão às expressões nacionais. Em interessante reflexão sobre a escrita brasileira, ele argumenta:

E o que é pior é que sei que uma palavra brasileira empregada na escrita soa para todos como exotismo, regionalismo porque só como regionalismo exótico foi empregada até agora. Mas isso não é culpa do escritor que a não emprega mais assim mas a adota como sua maneira regular de expressão. Nem é culpa da palavra também. A culpa vem do preconceito civil adquirido na leitura dos livros cultos. (ANDRADE, 1982, p. 24)⁶¹

⁵⁹ A carta não apresenta data e foi publicada na obra *A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade* (1982).

⁶⁰ A carta é datada em “23-XI-926”. In: ANDRADE, Mário de. *A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1982.

⁶¹ A carta é datada em “18 de fevereiro 1925.” In: ANDRADE, Mário de. *A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1982.

O que se observa no trecho é uma posição que anuncia as posteriores, cada vez mais a expressão local ganha força, a tal ponto que a estética moderna se fragmenta em múltiplas e várias.

Jameson (1982) aborda essa tendência e anuncia o aparecimento de uma predominância estética, a qual pertence à expressão pós-moderna:

(...) talvez a imensa fragmentação e privatização da literatura moderna – sua explosão em um bando de estilos privados e maneirismos distintos – prefigurem tendências mais gerais e profundas e isso está de lado da vida social como um todo. Suponhamos que realmente a arte moderna e o modernismo – longe de serem uma curiosa especialização estética – tenham antecipado desenvolvimentos sociais nessa direção; e que nas décadas que se seguiram à emergência dos grandes estilos modernos a sociedade tenha começado a se fragmentar nesse sentido – cada grupo passando a falar uma curiosa linguagem privada própria, cada indivíduo passando a ser uma espécie de ilha linguística, cindindo dos demais. Se este for o caso, a própria possibilidade de uma norma linguística por meio da qual pudéssemos escarnecer as linguagens privadas e os estilos idiossincráticos teria sumido, e só disporíamos então da diversidade e da heterogeneidade estilísticas. É este o momento em que o pastiche aparece e a paródia se torna impossível. (JAMESON, 1985, p. 18)

Na poesia brasileira, têm-se inúmeras paródias do famoso poema de Gonçalves Dias, “Canção do exílio”, todas com o intuito de recontextualizar o tema do pertencimento do sujeito à pátria, lugar ideal para viver e, até mesmo, morrer. Para ilustrar, observa-se a última estrofe do texto de Murilo Mendes: “Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade / e ouvir um sabiá com certidão de idade!” (p. 21)⁶². Nesses versos, encontra-se o riso, que se refere à distância da natureza harmônica e abundante, a qual é denunciada como imaginária ou ficcional pelo poeta. Assim, não é o cenário natural do Brasil que está sendo retratado, mas sim, o urbano. A mudança de contexto causa graça e reconfigura o tema, o mesmo acontece com a forma estrutural que o incorpora por meio dos provocativos versos livres.

O tema satirizado provoca a concepção de que não existe nada que não possa ser motivo de poesia. Dessa forma, a liberdade de criação chega a tal ponto, cujas argumentações

⁶² “Minha terra tem macieiras da Califórnia/ onde cantam gaturamos de Veneza. / Os poetas da minha terra / são pretos que vivem em torres de ametista, / os sargentos do exército são monistas, cubistas, / os filósofos são polacos vendendo a prestações. / A gente não pode dormir / com os oradores e os pernlongos. / Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda. / Eu morro sufocado / em terra estrangeira. / Nossas flores são mais bonitas / nossas frutas mais gostosas / mas custam cem mil réis a dúzia. / Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade / e ouvir um sabiá com certidão de idade!” In MENDES, Murilo. In: **Poemas e Bumba-meu-poeta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

de Mário de Andrade atestam: “E o poeta lança a palavra solta no papel. É o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta, não é o poeta que deve se baixar à sensibilidade do leitor⁶³.” (ANDRADE, 2013, p. 241). A premissa se relaciona às consequências apontadas por Jameson (1985) sobre a dificuldade de comunicação.

Não somente a paródia, a qual denuncia a referenciação, mas também o ato de descontextualizar é gerador de ironia (muitas vezes o próprio tema é deslocado dentro do poema, por meio do verso livre). Aliás, vale acrescentar que a autonomia métrica, além de garantir a emancipação formal, porque proporciona variadas ordens rítmicas, contribui para o desenvolvimento da pluralidade e da subjetivação, já que cada poeta a utiliza de modo específico. Como exemplo de recontextualização temática e seu efeito irônico, tem-se o poema “Preparação para a morte”⁶⁴, de Manuel Bandeira. Nesse texto, a vida é descrita e aclamada, porém, o último verso faz reverência à morte, que simboliza “o fim de todos os milagres”. Dessa maneira, o poeta ressignifica tudo o que havia dito anteriormente. Nas palavras de Haroldo de Campos (1992): “Para o impacto final do poema, concorrem, sem dúvida, a técnica de cortes, a andadura anafórica precisamente engendrada, com as suas suspensões e ‘ralentis’ semânticos, que retardam o desfecho e aumentam-lhe a previsibilidade.” (CAMPOS, 1992, p. 116)⁶⁵. O último verso contradiz o esperado fim do poema. A graça se instala com a quebra de expectativas.

De que maneira a paródia ou as propostas de releituras e nuances temáticas vão sendo substituídas pelo *pastiche*? Com a percepção de que não é mais eficaz contrapor os referenciais.

A perspectiva de desenvolvimento e superação dos modelos não interessa ao artista Pós-moderno e Contemporâneo; agora, a atenção se coloca para o convívio com a palavra alheia por meio da relação conversacional. Jameson (1985) especifica o *pastiche* como imitação neutra de um estilo: “(...) sem motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico.” (JAMESON, 1985, p. 18).

⁶³ Esse trecho está presente no texto “Destrução do assunto-poético”, da obra *A escrava que não é Isaura*, a qual reúne textos de 1922 -1924, que abordam a estética modernista.

⁶⁴ “A vida é um milagre. / Cada flor, / com sua forma, sua cor, seu aroma, / cada flor é um milagre. / Cada pássaro, / com sua plumagem, seu voo, seu canto, / cada pássaro é um milagre. / O espaço, infinito, / o espaço é um milagre. / O tempo, infinito, / o tempo é um milagre. / A memória é um milagre. / A consciência é um milagre. / Tudo é milagre. / Tudo, menos a morte. / — Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres”. In: Bandeira, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. 291.

⁶⁵ O texto traz como referência o estudo de Norbert Wiener sobre obra de Manuel Bandeira, cuja referência em inglês é: *The Human Use of Human Beings – Cybernetics and Society*, New York, Doubleday & Company, Inc. 1954.

Assim, somente em um período em que se acredite que tudo já foi dito, ou, em meio a uma extasia verborrágica, é que é possível utilizar o *pastiche*. Se não há razões para contradizer, o que resta é dizer novamente, voltar aos referenciais e reutilizá-los até que eles provoquem novos sentidos.

Antes de aprofundar o conceito do *pastiche* e a sua função na produção *drummondiana* é importante compreender em que momento ele aparece na Literatura Brasileira. Observa-se que não surge imediatamente após o Movimento Modernista, mas depois do Concretismo, que prevê a construção literária formalista, ou seja, é necessário considerar a palavra como objeto, explorando a sua função espacial e simbólica dentro da página. Assim, a poesia é instrumentalizada e até mesmo desmistificada. Moriconi (2004) pontua:

O concretismo operou uma intervenção que mixou o vanguardismo construtivista-serialista bem típico dos anos 50 a certo eruditismo alternativo, buscando impor Ezra Pound como referência fundamental na poesia brasileira. Com base em sua leitura de Pound, ao qual veio a acrescentar-se o Mallarmé dos “brancos da página”, o concretismo logrou criar uma pedagogia poética alternativa: um paideuma, para usar seu vocabulário da época. Um cânone, em suma. (MORICONI, 2004, s/p.)

O objetivo de consolidação de um novo cânone, que prolongue, ou até mesmo ultrapasse os ideais modernistas, embasa essa estética. Em meados da década de 50, o movimento artístico na poesia veio com a proposta de proliferar a modernização em termos mais práticos do que filosóficos: “(...) a atualização concretista dos anos 50 criou uma ideia de vanguarda diretamente vinculada à mitologia da nova era industrial e tecnológica do pós-guerra, com suas invenções científicas, planejamento racional, novos meios de informação e comunicação.” (SIMON, 1999, p. 31).

A economia planejada disponibilizou o crescimento do mercado interno e a substituição das importações. Tudo isso levou à proliferação geral do pensamento de que os brasileiros se tornariam Modernos, o que significava ter acesso aos bens de consumo, sejam eles alimentos, vestimentas ou, até mesmo, filmes e programas de TV. Esses produtos acentuam o domínio dos norte-americanos do pós-guerra. Simon (1999) afirma: “O novo então preconizado pelo concretismo implicava uma adesão irrestrita a esses fatores, fantasiando um processo de superação do subdesenvolvimento com racionalidade poética e invenção criativa.” (SIMON, 1999, p. 31). Agora, o mais importante não é salientar os traços nacionais, mas sim, superá-los, através da imagem que suprime o discurso. Somente desse

modo, a poesia alcançaria o status de moderna: “A confiança cega no progresso forjou uma noção muito peculiar de engajamento político-social, cujas formas de intervenção seriam mais efetivas quanto mais esteticistas fossem.” (SIMON, 1999, p. 32). A sensibilidade, a reflexão e o pensamento funcionam como meros objetos, e vice-versa; tudo passa a ser utilitário. Esse é o contexto industrializado: “(...) um mundo em que até a mercadoria era idealizada.” (SIMON, 1999, p. 32).

Devido ao intuito de produção da estética transgressora, seja por meio da afirmação da identidade nacional ou pela reprodução de uma nova linguagem, o Modernismo e o Concretismo são, sem dúvidas, as duas fortes referências para o desenvolvimento do Pós-modernismo no Brasil. Assim, o que ocorre com as manifestações pós-modernas são continuidades da poesia nacionalista e da poesia enquanto objeto.

A partir da perspectiva histórica, Moriconi (2004) destaca datas importantes que corroboram para as novas e recentes manifestações literárias: “1968 define o início de um primeiro momento pós-modernista, ainda contracultural, em que se combinam elementos de vanguardismo e pós-vanguardismo.” (MORICONI, 2004, s/p.). Em tempos de ditadura e repressão, produzir uma arte identitária não é oportuno, por isso, a vanguarda é mais coerente, ao propor o impulso para a luta. Como exemplo, tem-se o poema “Canção”, de João Cabral de Melo Neto, pertencente ao livro *Poesias Completas*, publicado no mesmo ano de 1968. A obra possui uma organização interessante, a qual denuncia as influências literárias brasileiras que o poeta recebeu e o modo como o autor se relaciona com elas. Massaud Moisés (2012) aponta: “Apesar de ‘Canção’ colocar-se no fim, é obra dos começos. Pois bem, nela pulsa uma nota transcendental e mundial que se diria bebida em Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, contemporaneamente a uma vibração interior que explica a posterior presença do humano na concepção objectualista de João Cabral.” (MOISÉS, 2012, p. 591). Veja-se o poema “Canção”, em comparação ao trecho do famoso “A Educação pela pedra”, ambos impressos no mesmo livro. O primeiro está na parte final, como foi observado por Massaud Moisés, o segundo, no início:

Canção

Demorada demoradamente
Nenhuma voz me falou.
Eu vi o espectro do rei
Não sei em que porta ele entrou.
Meus sofrimentos cumpridos

Que sono os arrebatou?

Mas por detrás da cortina
Que gesto meu se apagou?⁶⁶

A educação pela pedra

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática)
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.⁶⁷

Veja-se que “Canção” traz a vibração do eu lírico. Em tom semelhante de *Claro Enigma*, os pensamentos e os sentimentos estão imersos no clima de mistério. O espaço evasivo, composto por portas e cortinas, impede a apreensão do que é abstrato - “espectro do rei” - e factual, pois são vividos na carne - “sofrimentos cumpridos”. Para que serve, então, a voz lírica, se os conceitos e as significações se perdem na amplitude do ambiente que as comporta? Se não são as ideias, é a própria estrutura que é capaz de gerar sentido através do ritmo prolongado como uma música.

A resposta está na precisão da forma. Trata-se de uma oitava, formada por versos heroicos em rimas alternadas (exceto o primeiro, que é o único que destoa propositadamente), forma tradicional de canções populares. O texto se abre com a prerrogativa de que algo foge do controle do poeta, por isso, a extensão métrica do verso inicial ultrapassa as demais, bem como a sonoridade surda, composta através da repetição dos fonemas “t”, “d” e “p”, dá o compasso marcado e contínuo de uma angústia latente, enfatizada pela transformação do adjetivo em advérbio. A qualidade ganha modo de fixidez, sendo a expressão “demorada” também interpretada como um estado fixo: *de morada*. Toda essa significação é aprofundada no conjunto expressivo do texto. As ideias do poeta são lentas e contínuas, portanto, elas o

⁶⁶ MELO NETO, JOÃO Cabral de. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968. (p.380).

⁶⁷ MELO NETO, JOÃO Cabral de. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968. (p.11).

constituem de modo obscuro e inapreensível, todavia, a forma fixa do poema sustenta a voz intermitente do sujeito lírico.

O segundo texto trata de lições feitas sob o viés da objetividade. As expressões: “carnadura concreta” e “cartilha muda” apresentam a conotação objetiva da palavra poética. Como em um trabalho artesanal, é preciso pegar a dura “pedra”, mensurá-la, compreendê-la, “maleá-la”. Em contrapartida, na segunda metade do poema, o autor coloca o objeto dentro do sertão. A palavra, agora contextualizada, perde a sua função, pois os sentimentos e as reflexões dentro desse ambiente são mais duros e densos do que a materialidade das palavras. A forma se consolida em versos de difícil produção. Nesse texto, João Cabral usa a medida para potencializar a significação de objetividade e precisão. O poema, tal como uma cartilha escolar, visa o ensinamento absoluto sobre um tema. Todavia, se a voz lírica ensina como lidar com a palavra, depois, ela enfatiza a sua incapacidade de ensinamento. A realidade seca sertaneja é que ensina a poesia da vida.

Por meio dessas ilustrações, evidenciam-se as intercessões que o artista faz entre a estética moderna (que busca a liberdade formal) e a concreta (a qual aposta nas potencialidades da estrutura) para traçar a sua posição entre poesia reflexiva e engajada. Desse modo, o texto traz a denúncia estética e social diante dos movimentos históricos e políticos do momento.

Moriconi (2004) ainda considera sobre o período:

A data de 68, se por um lado marca o ponto de chegada e de apogeu de toda uma cultura revolucionária e vanguardista típica do século passado, por outro, reapresenta a virada para “outra coisa”, uma espécie de “terceira via” cultural, marcada pelo ceticismo pragmático em relação aos mitos políticos do século e dominada pelo fato de que a totalidade da experiência cultural e sensorial-comportamental se vê invadida ou redefinida pela cultura pop global-local. (MORICONI, 2004, s/p.)

Ocorre o apagamento das identidades plurais e a arte se concentra na cultura de massa, a qual ganha corpo e se acentua na década de 80. Moriconi (2004) classifica esse momento de mudanças como: “(...) plenamente pós-vanguardista, pós-contracultural, intelectualmente marcado pela superação acadêmica de diversos aspectos do estruturalismo e do marxismo, e politicamente marcado pelo fim do poder soviético.” (MORICONI, 2004, s/p.). Sem preocupações em direitos igualitários, sem buscar um sistema de oportunidade para todos, é

através do consumo e dos bens do mercado que o pop⁶⁸ se instala e conquista a representação internacional.

Moriconi (2004) traça alguns acontecimentos desse momento no Brasil:

1984. Ano da campanha pelas eleições diretas, ano em que pela primeira vez na história de nosso país manifestou-se efetivamente cidadania majoritária e autônoma, no sentido clássico liberal da palavra. A partir daí, desencadeou-se a lenta e progressiva redemocratização do país, num processo que começou com a eleição de Tancredo Neves em 85, passou pela nova Constituição do país em 1988, pela derrubada de um presidente pelo próprio povo que o elegera (Collor, 1992) e consolidou-se finalmente ao longo dos sucessivos governos de Itamar Franco e Fernando Henrique, até a eleição para um governo nacional de partido nascido já nesse novo Brasil pós-diretas. Deve ter sido a mais longa transição democrática dentre todas que se efetuaram no mundo na segunda metade do século passado. Das diretas em 84 à posse de Lula em 2003, foi uma transição que durou 19 anos. (MORICONI, 2004, s/p.)

Não é o movimento democrático que embasa a política do país. Os interesses sociais são substituídos pelos individuais. Os bens culturais viram produtos e a competição neoliberal faz com que a arte se torne a mais comercial possível. O pop é a estética de mercado, reconhecida internacionalmente e percorre o cenário mundial; é a nova norma. E por isso o Pós-modernismo deve incluí-lo ou dialogar diretamente com ele. Moriconi (2004) descreve:

A cena pop nos 80 apresentou uma renovação instigante. Foi uma década nova-iorquina, com David Byrne, B-52's, Philip Glass, Laurie Anderson, The Clash. No Brasil, a MPB se transmudou em pop. Até o samba se popificou, com suas levadas de empolgação, tipo Zeca Pagodinho. O acontecimento mais importante foi o surgimento do Rock Brasil. Paralamas, Cazuza e Barão Vermelho, Titãs e Arnaldo Antunes e Tony Belloto. Fenômeno que atingiu dimensões mega e substituiu de vez as importações, pois o rock nacional passou a ser mais consumido que o rock americano. Suas letras “fizeram a cabeça” de gerações inteiras, como antes a alta poesia lírica dos Caetanos e Chicos. Assim como a geração ainda literária nos anos 50 e 60 viu-se poeticamente espelhada nas obras dos modernistas, principalmente Drummond, nos 60-70 tivemos gerações formadas pela poesia da MPB e nos 80 e 90, o portador do fogo foi esse pop rock brasileiro. (MORICONI, 2004, s/p.)

O pop dos anos 80 encerra a contracultura e a reflexão contestadora, sua influência se presta à revalorização da tradição e do saber, mas sempre sob o viés de produto dentro do

⁶⁸ Moriconi (2004) define o termo da seguinte maneira: “Se tomarmos o pop como um termo referente ao que o marxismo chamaria de superestrutura, deve-se enfatizar que a “estrutura” no caso é um capitalismo de consumo. O pop é aqui definido em função de uma certa estrutura técnica que define a circulação de cultura. É a cultura que expressa essa estrutura técnica. A estrutura técnica é simultaneamente estrutura social, estrutura psicossocial.” (MORICONI, 2004, s/p.).

mercado pedagógico. O autor explica como ocorre o contato com a arte nos anos 80: “Da colaboração entre o universo pop e o registro erudito, emergiu um revigoramento da cultura canônica, dos grandes clássicos, do prazer de ler romances, das exposições de arte europeia antiga ou moderna sob a forma de grandes espetáculos do saber em escala global.” (MORICONI, 2004, s/p.)⁶⁹.

Com relação à produção e ao consumo de poesia, observa-se que, nesse período, há mudanças a respeito da circulação do poema, da criação de novas maneiras de utilização da linguagem, o desenvolvimento de estratégias para se atingir o grande público. O poeta deve ser tão “descolado” e “atraente” quanto um astro para garantir o sucesso de vendas. Há ainda outro aspecto definitivo, destacado por Moriconi (2004): “De maneira análoga ao ocorrido nos demais campos da arte, tanto no plano nacional quanto internacional, foi um período marcado pela normalização pós-vanguardista dos circuitos.” (MORICONI, 2004, s/p.). As diversas expressões ganham o crivo do “mais do mesmo”. Isso pode ser compreendido como reação cultural, neoconservadora. Moriconi (2004) chama a atenção para a consequência dessa nova constituição: “(...) a aproximação, até então inédita, entre instituições tradicionais do saber literário, e da poesia a elas ligada, e a instituição universitária. Temos assim uma reconfiguração do campo institucional cultural brasileiro.” (MORICONI, 2004, s/p.).

Nos anos 70, não é a elite intelectual que produz, mas os jovens que reagem contra o autoritarismo, criando alternativas quanto à forma de produção e leitura da poesia. Com isso, eles mesmos confeccionam seus próprios livros e vendem em portas de cinemas, bares, rádios e teatros, buscando criar um ambiente livre. A forma se faz por meio de irreverência, coloquialismos, ressignificação de alguns princípios do Modernismo da década de 20, imprimindo força à anti-burguesia. Porém, o intuito não é o alcance da modernização, mas a realização plena do sujeito enquanto indivíduo livre no modo de ser, pensar e agir. Simon (1999) acentua: “O novo neste momento significava, portanto, a liberação das repressões, das insatisfações, dos valores morais, familiares e institucionais — como se no âmbito da intimidade e da subjetividade estivesse a resposta que poderia enfrentar o autoritarismo.” (SIMON, 1999, p. 33). Assim, o que antes chocava ou desafiava normas ou pensamentos, nessa época, torna-se algo comum, sem grandes impactos.

⁶⁹ O autor especifica: “Entenda-se pela expressão o desprestígio das ideologias e práticas de tipo transgressivo, em favor de uma renovada e crescente preocupação com o caráter funcional e pedagógico das manifestações artísticas. O mercado, a universidade, os museus absorveram o experimentalismo como peça do sistema e capítulo esclarecido das narrativas sobre cultura.” (MORICONI, 2004, s/p.).

É importante frisar que anos depois, com o desenvolvimento do mercado editorial, as mesmas obras passam a ser publicadas por renomadas editoras. Siscar (2013) argumenta ao observar tal mudança: “Neste sentido, é o lugar da fala que se modifica, exatamente no momento em que ela consegue fixar-se publicamente; quando a poesia passa para o interior da formalidade do processo cultural, ela começa a abandonar as referências de resistência que a definiam.” (SISCAR, 2005, p. 2).

Para ilustrar todo esse percurso político e cultural, recorre-se a trechos de poemas, que revelam as mudanças no âmbito da palavra poética, cuja marca estilística parte da ironia e recai no *pastiche*. Observa-se que a subjetividade vai cada vez mais se transformando em busca por conexões e mistura de representações.

No fim dos anos 70 e início dos anos 80, instala-se como referência, os poemas de Leminski. As expressões linguísticas que ele utiliza são as da gíria de seu tempo. O poeta faz questão de usar um vocabulário desleixado para mostrar que a poesia extrapola o campo da erudição. Dessa maneira, quebrar normas é necessário, na busca por mudanças que, além de estéticas, são políticas: “Merda é veneno. / No entanto, não há nada / que seja mais bonito / que uma bela cagada. / Cagam ricos, cagam padres, / cagam reis e cagam fadas. / Não há merda que se compare / à bosta da pessoa amada.”⁷⁰ (p. 186). Há o insulto irônico provocado pela quebra do que é considerado belo e elevado. A anáfora provocada pela expressão “cagam” serve para enumerar, produzir ritmo e criar o efeito de ilustração e evidência normativa. As rimas são bem demarcadas: toantes, externas e alternadas, o que faz com que o primeiro par: “nada” e “cagada”, o qual tem uma conotação de coisas sem valor, seja equiparado ao segundo par: “fada” e “amada”, que possui significação positiva - de encanto e afeto.

O eu lírico deixa bem claro o seu posicionamento e a poesia se presta à denúncia da hipocrisia social que oculta as ações consideradas sujas, aqui, simbolizadas pela “merda”; e valoriza a naturalidade das ações humanas, também representadas pela mesma palavra. Ou seja, “merda” serve como metáfora, tanto para o que é tido como bom quanto para o que é visto como ruim. Ocorre, por meio da plurissignificação da palavra poética, a destruição dos conceitos e a afirmação de que as concepções absolutas são falhas.

Os poetas dos anos 90 apresentam todo um cuidado com a linguagem e a gíria é deixada de lado. Moriconi (2004) cita alguns autores importantes desse período, tais como: Paulo Henrique Britto e Antonio Cícero, os quais, segundo o autor, são: “dois veteranos dos

⁷⁰ “merda e ouro” In: LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

70 que somente encontraram seu público nesse novo contexto dos 90.” (MORICONI, 2004, s/p.). O trecho a seguir é produzido pelo primeiro poeta citado: “(...) vi tudo que vi, entendi como pude. / Depois, como de direito, / endureci. Agora a minha boca / não arde tanto de sede. / As minhas mãos é que coçam - / vontade de destilar / depressa, antes que esfrie, / esse caldo morno de vida.” (p. 79).⁷¹ Nesse poema, a imagem que mais se sobressai é a destilação da vida. Ora, o eu lírico não se acha no direito de mostrar o seu ponto de vista a respeito de suas experiências. A palavra poética é utilizada como instrumento de “destilação” / separação das significações que compõem a vida. Dessa maneira, cabe ao poeta, o trabalho artesanal, não-discursivo, pois “a boca já não arde” e “as mãos coçam”. Os versos livres denunciam uma fala confessional e urgente, como se o eu lírico estivesse se preparando para abandonar a escrita e viver; ou para se tornar um artesão da palavra, capaz de ordenar as significações, por meio desse trabalho meticuloso que é produzir poemas. Em contraditória desesperança, ele coloca o desejo de produzir algo grandioso, quase impossível. A vida morna é marcada por essa linguagem também morna, em ritmo brando e de imagem aspirante. Observa-se que há um deslocamento do sarcasmo de Leminski para a ironia cerrada e angustiante, e é essa angústia que move a poesia do texto.

Moriconi (2004) cita a diversidade dentro da proposta que parte da utilização da linguagem mais “preciosista”, (ele coloca em sua lista de poetas: Carlito Azevedo e Cláudia Roquette Pinto) e acrescenta: “Há linguagens sofisticadamente alegóricas, como em Horácio Costa, e há registros mais idiossincráticos, como nos versos de Lu Menezes ou Valdo Mota.” (MORICONI, 2004, s/p.). Desse modo, observa-se, no trecho seguinte, novamente a busca pela escrita como uma forma de suportar a falta de sentido da vida: “ESCRITA, / é sempre você que me resgata / do limiar do iminente nada / que borbulha / em camadas de pensamentos perigosos / e palavras, / cepas resistentes à droga da vida. (...)” (p. 77)⁷². Nesse poema, encontra-se a valorização do papel do poeta, sendo a palavra a metáfora salvadora, pois ela sobrevive ao “nada”, à total falta de significação atribuída à vida. Como “cepas resistentes”, a poesia subsiste ao grito de protesto e subjetividades sem propósitos, representadas pela expressão “camadas de pensamentos perigosos”. Somente a linguagem que comunica e estabelece relações com outras é que se torna viável e sem perigo, pois, isolada, ela não diz nada.

⁷¹ Última estrofe do poema - BRITTO, Paulo Henriques. Geração Paissandu. In: **Mínima lírica**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

⁷² Início poema - ROQUETTE-PINTO. Claudia. Escrita (dia das mães). In: **Corola**. São Paulo: Ateliê, 2000.

Em outro texto ocorre a especulação de significados por meio da revisitação aos termos supostamente “ultrapassados”: “Para extrair / do alumínio / seu lúmen / usaria / o desusado, exaurido / verbo haurir’. (...)” (p. 329)⁷³. A linguagem é reutilizada com experimentação diferenciada. A semelhança entre sons e significados formam um jogo de aproximações e afastamentos, sendo que a palavra do poeta se torna um artefato ou objeto maleável. Portanto, “reutilizar” ganha o sinônimo de “recriar”.

Moriconi (2004) finaliza a sua lista de poetas Pós-modernos brasileiros, com os seguintes nomes: “Alexei Bueno, que insiste no verso longo, prolífico, prolixo. Outro bom poeta da nova geração que evolui no sentido de uma discursividade maior é Rodrigo Garcia Lopes. Poetas ótimos revelados nos últimos anos são o paulista Marcos Siscar e os cariocas Eucanaã Ferraz e Sérgio Nazar David.” (MORICONI, 2004, s/p.) Desses autores, recorre-se à poesia de Marcos Siscar, o qual dialoga com a concepção de angústia diante da sensação de que no tempo presente não há espaço para a poesia: “O silêncio é o sofrimento da palavra, quando a poesia do silêncio lhe é roubada. A vingança dos desapropriados é o barulho da prosa do mundo. Se eu pudesse falar, pegaria andorinhas em pleno voo.” (p. 19)⁷⁴. O que o poeta coloca é a própria necessidade da poesia. A imagem do “voo” e do “silêncio” aparecem na escrita, cujas pausas não ocorrem através do encadeamento dos versos. Se o que vemos é a prosa direta, ainda que metafórica, o texto fala de poesia, mas não a realiza. A constatação dessa não realização se dá através da própria voz do eu lírico: “se eu pudesse falar”, o seu silêncio aparece para o leitor como imagem e a poesia nasce dessa percepção.

Todos esses poemas trazem as marcações do Modernismo e do Concretismo. Eles reconfiguram a linguagem coloquial dos anos 70 e, principalmente, apresentam a difícil posição do autor no mundo Pós-contemporâneo. A paródia perde seu lugar e as referências não provocam mais o riso. Há uma característica importante, bem apontada por Moriconi (2004): “O romancista escreve seus livros, mas vai à TV discuti-los no quadro de sua própria vida. O sujeito poético é uma projeção desse novo tipo de indivíduo, dessa nova definição da intimidade, enquanto algo já não simplesmente privado. Tal é a condição da marca autoral na poesia pós-modernista.” (MORICONI, 2004, s/p.). Acrescente-se toda a disposição de veículos de circulação via internet. Dessa maneira, crescem as especulações entre sujeito histórico e sujeito ficcional, e as interfaces entre realidade e ficção, mundo imaginado e mundo sensível, recai em espaço virtual e espaço concreto. Dentre essas questões, novamente

⁷³ Início do poema “Utensílios”, de Lu Menezes. In: MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores poemas do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁷⁴ Trecho de “O roubo do silêncio”. In: SISCAR, Marcos. **O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: Ed. 7. Letras, 2006.

o sujeito se encontra nos limites de suas representações pessoais. E isso gera novas produções literárias. Moriconi (2004) especifica:

Marcas de gênero: a questão das mulheres, da poesia feminina por oposição à dominante masculina de todo o sempre. O sujeito humano é mulher. O sujeito é mulher? A marca sexual: poesia gay, poesia lésbica. Marca racial – poesia negra, poesia indígena, etnopoética. Marca pós-colonial: poesia bilíngue, multilíngue. Marca pessoal: a auto-referência burlesca, o dar-se em espetáculo, revelando a intimidade como ato de obscenidade poética. (MORICONI, 2004, s/p.)⁷⁵

Diante de todas essas questões, que não são necessariamente de ordem artística, mas de individualidade, a palavra aparece em primeiro lugar, como meio de manifestação ideológica singular. A poesia é um dos caminhos possíveis para que isso ocorra. Assim, imprimir a individualidade de maneira que ela seja ouvida em meio a tantas outras, requer a busca de pontos em comum nos mais variados falares, aproximações em meio a tantos pontos de vista. E isso também ocorre com relação à abordagem estética.

Nos tempos atuais, o diálogo é a maneira de estar entre tantos e não ser apagado pela multiplicidade. Por isso, desde os anos 80, o *pastiche* é mais eficaz do que a *paródia*. Já que ela desautoriza outros falares. No entanto, é importante frisar que este diálogo não se dá apenas por concordâncias, mas com o reconhecimento dos fatores humanos perante as discordâncias. Sendo assim, o recurso que a poesia encontra para que isso se efetive é este apontado por Jameson (1985): “Daí, repetimos, o pastiche: no mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos, falar através de máscaras e com vozes dos estilos do museu imaginário.” (JAMESON, 1985, p. 19).

Na época em que publica *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, o autor encara a produção cultural do momento, com o comportamento esquizofrênico. Em suas palavras:

⁷⁵ Na poesia brasileira do fim do século, o sujeito marcado por gênero é, de longe, o mais importante nessa multiplicação de marcas. A poesia escrita por mulheres apareceu no cenário com força quantitativa. Citemos mais alguns nomes, além daqueles já mencionados: Olga Savary, Cora Coralina, Neyde Archanjo, Orides Fontela, Dora Ferreira da Silva, Angela Melim, Helena Kolody, Lupe Cotrim Garaudy, Josely Vianna Baptista, Zila Mamede, Lélia Coelho Frota, Dora Ribeiro, Iara Vieira e tantas outras, como as mais recentes Clara Góes, Vivien Kogut, Janice Caiafa. Há também uma poesia que recoloca a questão negra, desta vez em primeira pessoa, e não mais em terceira, como no arquetípico poema modernista de Jorge de Lima “Essa negra fulô”. Cito aqui três nomes importantes: Adão Ventura, Salgado Maranhão, Ricardo Aleixo. E fatos importantes, como a tradução de poesia ioruba por Antonio Risério e as antologias *Ebulição da escrivatura* e *Schwarz e Poesie / Poesia Negra* (esta edição bilíngue, lançada na Alemanha). Em matéria de poesia gay, temos os nomes de Antonio Cícero, Valdo Mota, com Roberto Piva e Glauco Mattoso fazendo o elo entre gerações. (MORICONI, 2004, s/p.)

(...) o que o distúrbio esquizofrênico da linguagem faz a cada palavra remanescente é reorientar o sujeito ou o falante a dirigir uma atenção ainda mais literalizante para cada uma delas. Ao passo que, na fala normal, procuramos penetrar a materialidade das palavras (suas estranhas sonoridades, sua aparência impressa, seu timbre de voz e especial acento, e assim por diante) em direção ao seu sentido, a materialidade das palavras se torna obsessiva, como ocorre quando crianças repetem sem cessar uma mesma palavra até seu sentido desaparecer e ele adquirir um fascínio ininteligível. Para retomar nossa descrição anterior – um significante que perdeu seu significado se transforma com isso em imagem. (JAMESON, 1985, p. 23)

Pode ser que essa busca por imagens represente o silêncio proposto pelo poema de Siscar. As imagens aparecem como oportunidade de experimentar livremente, sem a presença de tantas vozes e definições. Talvez isso signifique o exercício da subjetividade e da experiência humana; o ponto comum entre as diferenças. Na visão crítica do próprio poeta: “Se os valores tais como ‘nacionalidade’, ‘subjetividade’, ‘experimentação’, ‘novo’, etc. não são mais totalmente adequados ao sentido dos projetos dos jovens poetas, estes também não estão em condições de oferecer respostas gerais. E, no entanto, a cisma está presente.” (SISCAR, 2005, p. 3)⁷⁶.

A partir dessa perspectiva, é possível responder às indagações que Jameson (1985) realiza a respeito do Pós-modernismo na década de 80. Ele observa que o Modernismo no mundo apresentou um caráter crítico em oposição à sociedade capitalista. (JAMESON, 1985, p. 26). No Brasil, isso também ocorre desde o início do Movimento, por mais que a ideia de desenvolvimento do país venha apoiada pelo poder político nada democrático. Textos como: “Poética”⁷⁷, de Manuel Bandeira, e “Ode ao burguês”⁷⁸, de Mário de Andrade, dentre outros, são bastante oposicionistas. Entretanto, o crítico considera: “Vimos que existe um modo pelo qual a pós-modernidade repercute e reproduz – reiterando a lógica do capitalismo de consumo. A questão mais importante é saber se também existe uma forma de resistência a essa lógica. Tal questão devemos, todavia, deixar em aberto.” (JAMESON, 1985, p. 26).

A questão em aberto pode ser repensada no momento presente. Se não for possível respondê-la, quem sabe ao menos seja viável deslocar a pergunta. É o que faz Siscar ao descrever a situação da poesia na atualidade:

⁷⁶ “É preciso lembrar que a última polêmica significativa do século XX data do início de 1985. Trata-se talvez do último suspiro do cisma da experiência *versus* experimentação na poesia brasileira. A polêmica instaurou-se em torno do poema visual de Augusto de Campos, ‘Pós-tudo’ escrito em letras maiúsculas brancas sobre um fundo negro, e que pode ser lido linearmente como: ‘quis / mudar tudo / agora pós tudo / extudo / mudo.’” (SISCAR, 2005, p. 2).

⁷⁷ In: **Poesia e Prosa**, 2 vols., Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. I. (p.186).

⁷⁸ In: **Paulicéia desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1980. (p.67-68).

Frequentemente considerada como expressão ou formalização de certas estruturas que constituem sua situação (social ou estética), a poesia carrega também uma força da dramatização da dificuldade do presente que solicita a atribuição do sentido, mas não o estabelece, isto é, não está exatamente adequada às estruturas das quais dispomos para pensar o sentido do social ou do poético. (SISCAR, 2005, p. 8)

Para contrariar o sistema capitalista e as mazelas do mundo é preciso ter um sentido que guie esse posicionamento. Siscar (2005) simplesmente salienta que o poeta não quer assumir a posição de quem possui um ponto de vista determinado e inequívoco: “Se a contrariedade do poema perturba o olhar sobre o real, é porque desafia a expectativa do sentido unívoco e pré-estabelecido. Consequentemente, ela impõe também o dever de responder àquilo que falta entender.” (SISCAR, 2005, p. 8 - 9). O autor argumenta que, em nossa sociedade, impera a angústia com relação ao sentido, e o poeta não é um sujeito que escapa desse mesmo problema. O autor aponta que, a partir de Leminski e Ana Cristina César, a relação da poesia com a realidade já aparece como problema (SISCAR, 2005, p. 9). Todavia, isso já vinha ocorrendo desde muito antes, com Drummond.

Como fora demonstrado nos capítulos anteriores, o desenvolvimento da *gaucherie*, através do riso que se lança irônico e vai parar no *pastiche*, comprova o quanto este poeta dialoga com todas as peculiaridades do Pós-modernismo.

4.2. O *gauche* e o *pastiche* de si mesmo

Lição de coisas é a produção *drummondiana* que utiliza o *pastiche*. Neste livro, o poeta se põe a dialogar consigo mesmo, revisitando os desdobramentos de seu estilo e inaugurando, dentro de sua própria obra, uma nova maneira de se relacionar com o mundo. De acordo com o que foi demonstrado nos capítulos anteriores, a *gaucherie* é provocada pela ironia decorrente do deslocamento das significações. Agora, ela se apresenta através da pluralidade dos significados. Os livros anteriores já traziam a reconfiguração dos conceitos e a sua profusão. No entanto, o poeta ultrapassa os limites das definições e penetra em novos universos. Aliás, nesta obra, cada palavra se assemelha a uma ilha, disposta a ser explorada.

O *gauche* escreve para si mesmo, porém, ele volta a reportar os acontecimentos do mundo. A partir dessa perspectiva sobre a obra, Fábio Lucas publica *Anotações sobre o poeta*, no jornal Correio da Manhã⁷⁹, apontando aspectos importantes do livro. O autor argumenta:

⁷⁹ Publicado em Correio da manhã, seção livros na mesa, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1962.

“Quanto mais estreitos os limites da subjetividade densa da poesia, tanto mais se amplia a incomunicabilidade com o público.” (LUCAS In GUIMARÃES, p. 1003). Todavia, a Pós-modernidade pode ser representada pela imagem de um arquipélago, ou seja, todos vivem em alguma ilha e, ao mostrar a sua subjetividade, Drummond atesta que ela é mais uma dentre tantas outras. E se todos vivem isoladamente, as palavras são utilizadas para os diálogos do eu. A consciência sobre o alheamento denuncia que o sujeito não é ingênuo. As marcas de subjetividade expressam a escolha de um caminho, e como este não é o único, sempre há a oportunidade de penetrar em outra profundidade, por algum período, e depois em outra, e assim por diante. Portanto, o isolamento não é um fim, mas sim, um crescente contínuo. Adentrar em um sistema equivale a visitar diferentes designações, assim, em cada ilha ocorre um diálogo diferenciado entre o eu lírico e o ambiente atingido.

Lucas (2012) traça brevemente o perfil do poeta, antes de tecer as suas reflexões sobre a obra: “Ele não se revela, não se entrega inteiramente, pois sendo poesia o seu jogo de sempre, desde então aprendeu a trapacear. Afinal, somos todos parceiros logrados pela sua lúcida atividade, a que não falta no cerne de seus poemas, o riso bloqueado da zombaria.” (LUCAS In GUIMARÃES, p. 1003). No entanto, como foi abordado na presente tese, o riso de Drummond vem se modificando e, nem sempre, ele pode ser caracterizado como “riso bloqueado da zombaria.” Aliás, o poeta é mais que um trapaceiro e sua poesia não é simplesmente um jogo.

É claro que a característica do *gauche* já coloca o olhar oblíquo sobre o mundo e os acontecimentos e, obviamente, isso está relacionado ao riso, mas não representa que ele oculta a sua concepção, e sim, que as concepções no campo de sua poesia não se mostram abertamente: elas se perdem entre outras, ou se misturam com outras e, assim, mudam de sentido. Essa perspectiva fica mais evidente em *Claro Enigma*, mas ela está presente desde *Alguma Poesia*. É por isso que o autor não adere totalmente ao intuito de construir uma identidade representativa do Brasil. Para ele, os falares do brasileiro e a língua nacional são apenas ecos no campo das representações mundanas, ou seja, a sua abordagem poética vai além disso. De todo o modo, o crítico pontua o posicionamento que o poeta assume a partir dessa obra: “Estilisticamente não mudou muito, mas como homem, sensibilidade, ser pensante, social ou político, apresenta alterações mais profundas.” (LUCAS In GUIMARÃES, 2012, p. 1003). Essas palavras sugerem que o *gauche* muda o olhar, mas preserva o mesmo estilo. Todavia, a mudança de concepção não acarretaria também a alteração de estilo? Ou pelo menos a variação dele? Vale, portanto, destacar alguns apontamentos que revalidam a concepção de que o eu lírico *drummondiano* traz alterações

estéticas bastante demarcadas em obras específicas.

A Rosa do Povo assinala uma preocupação que extrapola o âmbito social. O autor se mostra consciente da tensão que sofre com a linguagem, porque ela apresenta repercussões independentes do sujeito que a enuncia. Simon (1978) argumenta sobre a função da palavra descrita nesta obra: “A palavra poética é ‘coisa’ sem deixar de ser signo, posto que seu ‘sistema de base’ é o sistema linguístico de comunicação, ou seja, ao mesmo tempo que tende a encontrar o seu referente em si mesma (é auto-reflexiva), não deixa de ser signo.” (SIMON, 1978, p. 172)⁸⁰. Assim, a poesia se mostra como autônoma e comunicativa. E o poeta, cada vez mais, imprime a sua contribuição para o grandioso ir e vir das significações. *A gaucherie* concentra a ironia no próprio fazer do poeta. Ela se encontra no exercício, declarado como ínfimo ou até mesmo dispensável, diante das concepções pré-estabelecidas. Portanto, o riso está direcionado ao próprio poeta.

Merquior (2012) pontua a mudança de estilo em *Lição de Coisas*. Para tanto, o crítico menciona uma linha de poemas que expressam a inquietação com a palavra no plano contínuo da produção semântica: “O tema da natureza fugidia e traiçoeira das palavras, modulando, lembremo-nos em ‘O lutador’ (J) e ‘Procura da poesia’ (RP), volta ao primeiro plano; mas já não acabrunha o poeta, pois as esquivas da forma são denunciadas a partir de uma nova fé nos poderes do fazer poético.” (MERQUIOR, 2012, p. 272)⁸¹. Logo, não há motivos para que o riso se concentre na arte da escrita, pois ela aparece como um exercício revigorado, que já não comporta mais o sarcasmo.

A ironia, por vezes, pode ser apagada ou recontextualizada para os acasos da palavra, em função própria e representativa. O autor não mais é um deslocado, mas se posiciona na imensa paisagem dos significados. E o lado esquerdo passa a representar todos os lados do cenário, onde a palavra é a protagonista das cenas iluminadas pela poesia. A atividade poética é identificada nesta obra e descrita pelo crítico: “É pela linguagem, parece dizer Drummond, que se consegue apreender a eterna metamorfose do real; a linguagem é nosso único guia num universo, em que isto é sempre (também) aquilo.” (MERQUIOR, 2012, p. 273)⁸². A partir de tal perspectiva, o escritor revê a sua escrita e referencia a si mesmo. Essa atitude é também observada por Lucas (2012): “O poeta apresenta-se agora, mais uma vez, como plagiário e intérprete de si mesmo.” (LUCAS In GUIMARÃES, 2012, p. 1003). Isso evidencia que o

⁸⁰ SIMON, Iumna Maria. A procura da poesia - o fechamento do discurso poético. In: SIMON, Iumna Maria. **Drummond: Uma poética do risco** - Ensaios 43. São Paulo: Ática, 1978.

⁸¹ MERQUIOR, José Guilherme. O último lirismo em Drummond. In: MERQUIOR, José Guilherme. **Verso e Universo em Drummond**. Trad. Marly de Oliveira. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2012.

⁸² Idem a referência nº. 24.

gauche se refaz continuamente.

Ainda que tenha surgido com o Movimento Modernista e não se vinculado a nenhum outro grupo posterior, ele não encerra o seu estilo, mas o revisita sempre, provocando inovações da *gaucherie*. A repetição concerne na preocupação com a sonoridade, recorrência de anáforas e outras repetições de palavras. Mas tudo isso assume um novo propósito. Tal como aponta Lucas (2012): “Lição de coisas é dos livros do poeta que mais denuncia a consciência infeliz que impele ao ato criador.” (LUCAS In GUIMARÃES, p. 1005). Dessa forma, tal como ocorre em *Sentimento do mundo* e *A Rosa do Povo*, Drummond traz a concepção de que o mundo não presta e a saída que encontra, por meio da poesia, é o *riso do absurdo*. O crítico aborda a respeito da ironia que o *gauche* adota: “Mas agora desloca-se, por vezes até os lindes do sarcasmo, com a mordacidade azedando a farsa, graça de misantropo.” (LUCAS In GUIMARÃES, 2012, 1003). Porém, essa afirmação é contraditória à concepção de que o poeta não se mostra totalmente; pois o sarcasmo implica a revelação contundente do eu lírico⁸³.

O poeta não se retrata de maneira explícita, porque a percepção sobre si e o mundo é bastante complexa, como um jogo angustiante de evidências e apagamentos. Camilo (2001) esclarece de que maneira o eu lírico aborda as inquietudes da vida sob uma estratégia, a qual inicia em *A Rosa do Povo* e se intensifica cada vez mais nas produções posteriores:

(...) a proposta envolve uma conduta em conformidade não com um mundo real e ilusório, mas com um Mundo ideal, orientado para e pela verdade (...) a conduta se pauta por uma suposta verdade que, representada no palco do mundo tende a desmascará-lo, denunciando o que nele é falsidade, mentira, ilusão. Longe, portanto, de uma compactuação desenganada, o que temos é efetivamente uma atitude de resistência – ou mesmo de crítica – à entrega conformada aos enganos do mundo. (CAMILO, 2001, p.211)⁸⁴

Em *A Rosa do Povo*, *Sentimento do mundo*, *Claro Enigma* e *Passeios na ilha*, o riso é um artefato de denúncia e aderência a um mundo, onde a verdade ficcional passa a ser a paisagem desenganada. A perspectiva construída em *Lição de coisas* é a de um narrador que não ri com a sua revelação, mas que se apresenta surpreso pelo mundo descortinado. O autor recorre a inúmeras vozes, plurais pontos de vista, e a ironia decorre delas. O riso é a lição e

⁸³ A mensagem sarcástica é mais mordaz do que a irônica, mas ambas aparecem de maneira indireta, representam o contrário do que afirmam. Todavia, a enunciação revela a intenção e o posicionamento do sujeito que a realiza. O irônico provoca o riso de maneira mais sutil, ele se mostra mais aprazível, o sarcástico se revela mais duro e, desse modo, mais contumaz.

⁸⁴ CAMILO, Vagner. Entre o desengano e uma utopia desencarnada. In: CAMILO, Vagner. **Drummond – Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

quem o concebe não é o poeta, mas as coisas. Com este deslocamento, ele abre espaço para o *pastiche* em sua obra, pois tira a subjetividade do eu lírico e a coloca na caracterização dos objetos. Desse modo, a temática principal são as palavras. Lucas (2012) salienta: “Drummond é o condensador das emoções transitivas, um compilador de dramas cotidianos. E o universo de sua contemplação tem de conter-se, na sua grandeza, nos limites das palavras.” (LUCAS In GUIMARÃES, p. 1004). Assim, o livro traz todo um trabalho artesanal, cujo objeto é a materialidade sonora, representada pelas ideias e pelas imagens.

O *gauche* se revela como o orquestrador de expressões. De acordo com os apontamentos do crítico: “A sua arte está em selecionar as mais significativas e compô-las em associações de ricas e multivalentes relações.” (LUCAS In GUIMARÃES, 2012, p. 1004). E, assim, ele penetra em várias ilhas e monta o arquipélago das palavras. Lucas (2012) define: “As palavras e as circunstâncias, eis o mundo de nosso poeta. Umas e outras se entrelaçando para testemunhar a perplexidade e a finitude do homem na sua ânsia de penetrar no colo da essência.” (LUCAS In GUIMARÃES, 2012, p. 1003). As palavras traçam movimentos, adentrando em contextos inéditos. Com isso, torna-se impossível distinguir se são elas que transformam o contexto ou vice-versa. A figura de linguagem que ganha maior representação é a metáfora. Lucas (2012) comenta: “O poeta, amigo da metáfora, não precisa de muitas palavras, de vocabulário opulento para nomear as coisas e as emoções. Basta saber enunciá-las convenientemente.” (LUCAS In GUIMARÃES, 2012, p. 1003). A metáfora é a concisão dos significados e, nesta obra, disponibiliza a lição objetiva que responde aos questionamentos, mas provoca tantos outros. Enfim, o poeta observador que explora a obliquidade do mundo, agora convive ainda mais com a tortuosidade das palavras e, com elas, realiza a sua participação na sociedade. Com relação à abordagem social, não poderiam faltar os apontamentos do concretista Haroldo de Campos.

No ensaio *Drummond, Mestre de Coisas*⁸⁵, Haroldo (1992) define: “(...) é um livro que se coloca em cheio, e com alarde de recursos e experiências, na problemática da poesia brasileira (e/ou internacional) de vanguarda (...)” (CAMPOS, 1992, p. 50). O crítico aborda a maneira como Drummond se relaciona com o período em que está inserido e, portanto, extrapola os limites do Modernismo. A argumentação é aprofundada no seguinte trecho:

Trata-se, sobretudo, de uma atitude crítica do criador responsável perante o devir de sua arte, de um referir-se e dotar-se incessante frente às novas circunstâncias que permitem engendrar no passado um presente e desgarrar

⁸⁵ CAMPOS, Haroldo de. **Drummond, Mestre de Coisas**. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas - Ensaios de Teoria e Crítica Literária**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

deste um futuro, atitude objetiva e impessoal, que por isso mesmo, admitirá não influências, mas confluências e pontos-de-encontro, sem prejuízo da autonomia das opções individuais. (CAMPOS, 1992, p. 51)

Dessa maneira, a subjetividade é colocada diante do plural. O crítico traz a perspectiva de toda a obra *drummondiana*, de modo sucinto e radical: “Drummond, em *Lição de Coisas*, reencontra as matrizes de sua poesia, ainda coladas a 22, e retraça – retomando-o – o percurso de sua obra-em-progresso, apenas interrompido pela estação neoclassizante de *Claro Enigma* (1951).” (CAMPOS, 1992, p. 51). O que se vê em *Claro Enigma* é o alheamento consciente, como já fora observado, e ele não impede o processo transitório dos conceitos.

A concisão e a abordagem metafórica são também salientadas pelo estudioso, porém, a sua percepção passa pelo viés político: “Aliás toda a linguagem reduzida é programática de toda uma grande linha do poeta, para qual valeria o remate crítico do ‘Poema Orelha’ (Poemas, 1959): e a poesia mais rica é um sinal de menos (...) poesia de reflexão crítica e poesia de participação, ou como nos agradaria dizer, *poesia-poesia* e *poesia-para*.” (CAMPOS, 1992, p. 54). A partir dessas concepções, parte-se para a análise dos poemas. Os dois modos que a poesia aparece nesta obra, reflexão crítica e participação, aliam-se ao *pastiche* e ao olhar *esquizofrênico* Pós-moderno.

4.2.1. As palavras são *gauches*⁸⁶

Neste momento, são apresentados três poemas de *Lição de Coisas*: “F”, “Carta” e “O Homem e a Terra”. O livro evidencia a mudança da posição do eu lírico. Porém, esses textos retratam o modo como o poeta referencia a si mesmo e como ele abre espaço para outras vozes. Destaca-se a estrutura da obra, como um todo, o que retrata a configuração de temas recorrentes na trajetória do poeta.

“F” faz parte da segmentação *Palavra*. O texto traça a amplitude da composição da palavra. Entre o apelo visual, a força sonora e imagética, a letra desenha a sua imensa gama de significação dentro da composição definida. “Carta” compõe a seção *Ser*. Nesse poema, é através da imagem enfática que o sujeito se desprende da dimensão espaço-temporal para penetrar na condição de coisa, ao não se identificar mais como um eu desejanter. “O Homem e a Terra” pertence à *Origem*. Ele apresenta a exploração do campo significativo, ao comparar a capacidade de representação do homem das cavernas à maneira de se relacionar com o mundo

⁸⁶ A mudança da disposição dos poemas, neste capítulo, ocorre para evidenciar a performance da forma e a instalação do *pastiche drummondiano*, o qual dialoga com a estética moderna e a concreta.

do itabirano; a aproximação extremista incorpora uma imagem ancestral como força de ampliação e redução imagética. Todos os textos trabalham, de maneira explícita, a representação metonímica: parte / todo, como formas estáveis, dependendo do campo de visão descrito.

Observa-se que essas subdivisões se destacam devido à força temática. A primeira se reporta ao fazer poético. Nela, Drummond revisita a sua relação com a palavra. A segunda se remete à *gaucherie*, a qual ganha em significado. A terceira revisita a identidade itabirana - diante do mundo de caracterização singular, ela passa a representar uma diversidade de pluralidades. Assim, o *gauche*, o *poeta* e o *mineiro* estão imersos na multidão em tempo e espaço fluidos. Não ocorre mais a perspectiva de inadequação, mas sim, a profusão do olhar, parcialmente medida pelo sujeito.

O eu lírico mensura os limites da palavra, de si e do mundo, mas compreende que existem dimensões maiores do que a sua própria concepção. De acordo com Harvey (1989), o Pós-modernismo: “(...) não tenta transcender, opor-se ou até definir os elementos ‘eternos e imutáveis’ que podem nele existir. O pós-modernismo nada, até deita de forma relaxada, nas correntes fragmentárias e caóticas de mudança se é isto tudo que se apresenta.” (HARVEY, 1989, p. 44). As duas correntes estéticas referenciadas por Drummond são as que já foram mencionadas no início deste capítulo: a modernista e a concretista. O *pastiche*, portanto, ocorre a partir da ocorrência de uma “imitação” dessas formas e o olhar *esquizofrênico* sobre a imagem é decorrente da perspectiva *gauche* referente aos conceitos e as palavras. O eu lírico olha para si mesmo a partir de vozes alheias.

Veja-se “F”:

F⁸⁷

forma
forma
forma

que se esquiva
por isso mesmo viva
no morto que a procura

a cor não pausa
nem a densidade habita nessa que antes de ser

⁸⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. F. In: GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

já
deixou de ser não será
mas é

forma
 festa
 fonte
 flama
filme

e não encontrar-te é nenhum desgosto
pois abarrotas o largo armazém do factível
onde a realidade é maior do que a realidade.
(p. 882)

Primeiramente, o poema chama a atenção devido a sua disposição na página. No título, tem-se somente uma letra “f” a qual pode dar início a inúmeras palavras. E o poeta escolhe a “forma” para abrir o texto. A disposição visual do poema se assemelha ao “f”, porém, em situação conturbada. É como se ele fosse se desfazendo no acento silencioso do papel. Desse modo, tem-se a desconstrução da imagem da letra, imersa na cor branca de fundo. A partir disso, é possível afirmar que o poeta faz referência à estética concreta, porém, enquanto *gauche*.

Vinte e cinco anos depois da publicação dessa obra, em 1987, Drummond concede uma entrevista a Geneton Moraes Neto, dias antes de morrer, e declara a sua relação com a poesia concreta: “Quem inovou o Brasil e vem inovando de fato a meu ver – não gosto da inovação – são os poetas concretistas, os poetas praxistas, os poetas da vanguarda – (...) Eles têm teorias e uma fundamentação intelectual para as mudanças. Eu não.” (ANDRADE In MORAIS NETO, 2007, p. 81). Desse modo, seria esse texto, um equívoco? Uma amostra do *Concretismo drummondiano*? Com o decorrer da leitura do poema, observa-se que ele utiliza a forma concreta como *pastiche*, releitura do movimento, sem necessariamente aderir totalmente a ele. Reforça-se a concepção de que o autor revê o seu próprio estilo e, mais uma vez, experimenta os limites da *gaucherie*. Fica claro que o poema não ironiza a forma concreta, não faz piada do movimento, por isso, o poema não é uma paródia. Evidencia-se que Drummond não tem o objetivo de formar um novo cânone, mas utiliza a estética para explorar os limites da imagem poética - a metáfora (sendo que essa é uma das principais propostas do Concretismo).

No primeiro terceto, em versos monossílabos, o som do “f” é enfatizado no acento tônico do “ó” e recai na crescente abertura da vogal “a”. A palavra se replica em cada verso,

como se através da repetição, as ideias fossem surgindo, ou seja, é como se o eu lírico estivesse refletindo sobre os significados dessa palavra, buscando tudo o que já foi dito sobre ela, para traçar novas ideias e dar sequência ao texto. Ressalta-se que a estética de vanguarda prevê a inovação dos significados, ela desafia as conotações comuns, sendo que tal ação literária também sempre fora praticada por Drummond, ainda que de maneira diferenciada (em análises anteriores deste estudo, observou-se que a perspectiva obtusa desafia as significações mais usuais). No texto em questão, o poeta se concentra na letra, com o olhar esquizofrênico, pois a repetição sonora o impele para a imersão nas marcas visuais da palavra.

A segunda estrofe é também um terceto, sendo que o primeiro verso é trissílabo e os outros dois se desdobram em seis. Percebe-se que o compasso dos versos obedece à contagem exata, a qual se repete ao duplicar-se na mesma medida. Portanto, a expansão das ideias ocorre por meio da estrutura ordenada. Essa estrofe é toda feita por explicações, as quais ocorrem com a oposição: forma x humanidade. A comparação coloca os elementos comparados em um desequilíbrio, demarcado pelo som duro das consoantes “q”, “c” e “t” e pela fluidez do “v”, o “m” e o “s”. Assim, a sonoridade se faz entre entrecortes e prolongamentos. Os entrecortes simbolizam a tentativa de apreensão dos sentidos e a fluidez, o escapar das definições. As características da forma “esquiva” e “viva”, por serem rimadas, ganham a aproximação de significados. Ao equipará-las, o poeta afirma que estar vivo é o mesmo que ultrapassar conceitos. Ao contrário da forma, o sujeito é o “morto que a procura”. Esse é o próprio poeta que inutilmente busca a figuração exata. O morto não é capaz de tocar a matéria, por isso, jamais conseguirá chegar até ela. A partir de tal concepção, a próxima estrofe aparece como a quebra da estrutura que até então se desenhara.

Em quinteto, é descrita a irregularidade da forma. Os versos livres e a presença do *enjambement* enfatizam ainda mais a inconstância e a performance. Desse modo, ao sair da estrutura fixa, prolonga-se a conotação de continuidade, a qual não tem medidas. O poeta parece não premeditar os significados que surgirão na sequência.

Os apelos visuais e táteis são negados através das expressões: “cor que não pausa” e “densidade que não habita”. Também o verbo *ser* é colocado de diversas maneiras “ser”, “deixou de ser”, “não será”, porém, ele não é flexionado em nenhuma delas e, por isso, representa um estado sempre no infinitivo e jamais factual. Assim, a pausa, representada pelo espaço em branco que simboliza o silêncio, separa “deixou de ser” de “nunca será”, proporcionando a reflexão para a crescente objetividade da negação. Portanto, o espaço do silêncio é mais eficaz do que a escrita, porque ele pertence ao plano inapreensível, onde a busca pela forma não é necessária. Em seguida, o poeta volta a insistir no exercício poético.

A próxima estrofe é similar à primeira, cada verso é composto por somente uma palavra. O olhar esquizofrênico volta à cena com a apresentação das variações de “forma”. Os termos se combinam através da semântica e das rimas: toante e alternada (“forma / fonte”), sendo “o” a vogal tônica; soante e emparelhada (“forma / festa”); soante e alternada (“festa / flama” e “fonte / filme”). E, ainda, acrescentam-se as inúmeras combinações impressas nas aliterações, provocadas pela recorrência das consoantes: “f”, “m” e “t”. Com isso, ocorre a similitude dos significados, independentemente da posição das expressões no conjunto dos versos. Nesse momento, tem-se um quinteto composto por variações de palavras que começam com a mesma letra. Se no início do poema houve a busca de definições, agora ocorrem as tentativas das mesmas.

De modo sucinto, o eu lírico enumera as palavras em versos monossílabos, cuja ordem, aparentemente, é aleatória. Portanto, cabe ao leitor dar sentido a elas. A primeira: “forma” se remete à própria estrutura, da qual partem todas as definições, cujo significado é bem problematizado nas estrofes anteriores. A segunda: “festa” traz a conotação de celebração, sendo que ela necessita de um mecanismo para que seja realizada; os preparativos para uma festa nada mais são do que a execução de uma *forma* ou estrutura. A terceira: “fonte” é o próprio ponto de partida, o princípio de algo, a *forma* inicial, a qual inspira e possibilita o desenvolvimento de tantas outras. A quarta: “flama” é um termo recorrente na poesia, traz a conotação de chama, ardência, forte sentimento. Desse modo, a significação representa o impulso das ações. Aquilo que sustenta o ânimo para que o exercício ocorra. Mais uma vez é a *forma*, o significado primeiro, pois ela embasa essas e outras significações. Por fim, tem-se a quinta palavra: “filme”, a qual é o registro de cenas, porém, esse vai além da fotografia (que traz a perspectiva estática), pois há o movimento das imagens e dos sons. Assim, chega-se à concepção de que é a “forma” em movimento, encerrada na gravação, tal como o poema, a qual guarda as imagens e a sonoridade das palavras em uma projeção onde circulam vários significados. Mas a *forma* da poesia é bem mais fluida e de difícil apreensão. É isso que o poeta declara na última estrofe e, dessa maneira, valoriza o seu ofício.

Agora, em versos livres, há o acento final dessa dificuldade do eu lírico para a composição poética. A ausência de rimas representa o cansaço do sujeito que sai da esquizofrenia pensante, detida na força das palavras. Aliás, essa estrofe está espacialmente desvinculada da tentativa de figuração da letra “f” no plano da página. O sujeito abre mão do controle dessa *forma* ao som duro e marcado, devido à recorrência do “r” gutural, da consoante “t” e das cortantes “c” e “q”. A sonoridade não representa o sentimento do *gauche*, pois como ele declara que o seu fracasso “não é nenhum desgosto”, ou seja, haverá sempre a

forma, independente das ações do poeta. Desse modo, o som se relaciona à força da estrutura que é onipresente. A imagem “armazém do factível”, abarrotado pela *forma*, acentua ainda mais a onipotência da mesma. As possibilidades são incontáveis e muitas até mesmo inimagináveis pelo poeta. Desse modo, o campo de visão do sujeito é mostrado como muito pequeno, diante da imensidão performática das palavras. Assim, o *gauche* abandona o olhar detido e se concentra na grandiosidade das *formas*, ainda que essas sejam inapreensíveis. A esquizofrenia do olhar é expressa nessa perspectiva, com o crescimento das imagens, seguindo o movimento dos significados.

Observa-se que o impacto visual do poema – o “f” se desfazendo – é de fato a *forma* encontrada para simbolizar a dificuldade do sujeito poético. Essa é a metáfora primordial, a que sustenta todas as significações transpostas na voz angustiada. O poeta se autorreferencia quando apresenta a sua condição inadequada e irresoluta. Sendo que ela é sempre discutida em suas obras, (é impossível não se remeter de maneira direta a “O Lutador”, por exemplo). Todavia, aqui, a grande novidade é que o *gauche* sai da singularidade para pertencer à pluralidade. Veja-se que ele descreve a forma como tão imensa e inexata que nem ele e nenhum outro poeta seria capaz de apreendê-la. É, portanto, na condição humana que o sujeito lírico se iguala a qualquer outro e dialoga com qualquer leitor e qualquer realidade. A forma que toma a todos, a estrutura que existe em qualquer contexto, a realidade maior que qualquer fragmento de realidade, são os temas principais do texto, e não o *gauche* e a sua dificuldade.

Desse modo, não são as pessoas ou os acontecimentos que mais importam, mas sim, as palavras e tudo o que elas podem representar. Mesmo que haja guerras, fome, sofrimento, mesmo que haja paz e felicidade, ainda que um morra e outro venha à vida, o que tem maior relevância é essa ordem que ninguém fala, mas que sustenta a tudo e a todos e, por isso, pouco adianta fazer revoluções, pouco importa ser de vanguarda ou canônico. Eis que somente através do olhar esquizofrênico, detido nas palavras, é possível penetrar por alguns instantes, nessa estrutura. Portanto, a sua condição enquanto poeta é dispor e disponibilizar a experimentação dessa forma grandiosa, ao menos em fragmentos em doses ínfimas, mas únicas.

Não é a humanidade, as ações ou os sentimentos que são capazes de ensinar, mas sim, as coisas concretas, duras e objetivas que proporcionam as lições. O *pastiche*, desse modo, é imprescindível, pois é preciso fazer uso de formas conhecidas, aprender com as estruturas já utilizadas, e colocá-las sob novo ângulo. É o que Drummond faz com relação à estética moderna, cujo tema do cotidiano, a metalinguagem e o prosaico vem à tona sob o peso de uma nova proposta.

Entre o falar livre e a metáfora, contida e reveladora, o poeta compõe esse cenário de busca, apreensão e inapreensão do ideal. Aliás, a tônica da forma ideal, mote gerador de poesia, aqui não é desmentida. Desse modo, dá-se o *pastiche*, sendo que as referências não são ironizadas, mas ressignificadas. Vale recorrer à concepção de Sant’Anna, a qual explora os limites da ironia *drummondiana*: “O fato é que tanto a poesia quanto a ironia são artefatos utilizados para atingir um alvo indiretamente. Formas sinuosas e rarefeitas de comunicação, porque sintéticas e de mais difícil apreensão.” (SANT’ANNA, 2008, p. 67)⁸⁸. Vê-se que a aproximação entre o fazer poético e a graça irônica existe uma diferenciação bastante representativa. Nesse poema, o autor se abstém da ironia sobre a imagem do sujeito criador, pois a sua relação com o mundo não enfatiza mais a incoerência - a “forma” do ser e das coisas mundanas aparece como muito maior do que as possíveis dissonâncias. Sant’Anna (2012) afirma, em sua análise sobre a obra *drummondiana* (a qual se encerra com *Claro Enigma*), o crescente afastamento da poesia *gauche* e sua condição irônica:

A ironia, como um ato de defesa, sendo uma afirmação que se nega e uma negação que afirma, é um estágio do pensamento dialético a ser desenvolvido. É uma solução menor para os dualismos com os quais o Ser tem que se haver. Maneira precária de enfrentar a brecha entre o Eu e o Mundo. Mas tanto mais o pensamento se torna metafísico (e menos irônico), mais ele amadurece essa dialética. (SANT’ANNA, 2008, p. 73)⁸⁹

“F” apresenta a imagem irônica ao mostrar a fluidez entre os contrários: o todo se revela como parte e vice-versa. De modo específico, a ironia não é utilizada para imprimir o “suposto” fracasso do poeta, mas para recondicionar a posição deste. Fazer poesia ainda é um exercício que vale à pena, sendo que diante da imensidão da forma, a metáfora é o melhor caminho possível. No caso, ela se transforma em metonímia, pois somente uma parte representa o todo. O poeta não é capaz de estabelecer uma analogia perfeita por meio da criação de imagens, o que ele pode realizar é a transposição semântica entre as imagens a que tem acesso. É isso que Drummond faz com a letra “f”, (cuja sonoridade já apresenta um rol de possibilidades), que parte da concepção de forma e recai nas outras variadas palavras apresentadas no texto. O mesmo se dá com o “largo armazém factível” que representa os pensamentos do poeta e, por mais que esses sejam vastos, dependem da ação da forma, a qual é capaz de sustentar qualquer pensamento.

⁸⁸ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Gauche: ironia*. In: SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o gauche no tempo**. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2008.

⁸⁹ Idem nota nº. 29.

Em “Carta” há também o deslumbre da arquitetura grandiosa, sendo que através da escrita é possível perceber, ao menos um pouco, a dimensão que abrange o ser e as coisas. O título trata de um gênero textual, que é recondicionado pela poesia. Em primeiro lugar, uma carta depende da ação de dois indivíduos: o remetente e o destinatário. O conteúdo é a proposta de um diálogo que inicia com o registro de data e local específicos, após, há a saudação, em seguida, há a interlocução e para encerrar, ocorre a despedida.

Nessa carta, o sujeito se remete à figura materna, porém, há indicações de que ela esteja morta e, por isso, a escrita passa a representar o diálogo com o impossível. Assim, a conversa parte do eu lírico e recai nele mesmo. Ao invés do processo pressuposto de emissão e remissão, ou de apelos e respostas, o que acontece é o balanço ou o relato de conclusões, as quais não precisam de comentários, a não ser os do próprio remetente. Desse modo, essa figura imaginária nada mais é do que um campo de linguagem, onde estão imersas as palavras de um sujeito protetor e confiável. Aliás, palavras perdidas, pois elas não traçam significações, apenas estão soltas no silêncio que condiciona a posição do poeta. Portanto, o eu lírico não dialoga com a voz alheia, mas se coloca diante do símbolo de uma pessoa protetora. Ele não prevê nem mesmo expressões de afeto, carinho ou consolo, apenas a imagem que cala todas as respostas. Dessa forma, em intimidade, fala consigo mesmo, na posição confortável dessa presença. É como se ao escrever, pudesse traçar confissões a alguém que o escuta apenas, sem recriá-lo. A carta decorre sem saudações e sem despedidas, pois elas são desnecessárias quando se trata da disposição do símbolo, o qual não descreve uma presença concreta, mas sim, abstrata.

O colóquio íntimo abrange um ambiente vasto, cuja imprecisão do tempo e do espaço ultrapassa os registros históricos de uma data marcada e recaem em lembranças perdidas, mas resgatadas no presente. Desde os tempos de menino até a velhice, o eu lírico traça a lição a partir de sua própria vida. No entanto, como é de se esperar, o posicionamento *gauche* apresenta a concepção obtusa: as vivências não proporcionam a sabedoria tão esperada, a qual corrobora para o consolo e o olhar tranquilo por meio do envelhecimento. Para o poeta, envelhecer significa ter a consciência de que o indivíduo jamais estará em situação segura e confortável, porque o conhecimento sempre será escasso diante da imensidade das coisas. Assim, aberto o tema e a posição *gauche*, veja-se de que maneira essa concepção é potencializada dentro dos limites do poema:

Carta⁹⁰

Há muito tempo, sim, que não te escrevo.
 Ficaram velhas todas as notícias.
 Eu mesmo envelheci: Olha, em relevo,
 estes sinais em mim, não das carícias

(tão leves) que fazias no meu rosto:
 são golpes, são espinhos, são lembranças
 da vida a teu menino, que ao sol-posto
 perde a sabedoria das crianças.

A falta que me fazes não é tanto
 à hora de dormir, quando dizias
 "Deus te abençoe", e a noite abria em sonho.

É quando, ao despertar, revejo a um canto
 a noite acumulada de meus dias,
 e sinto que estou vivo, e que não sonho.
 (p. 861)

Trata-se de um soneto, gênero revisitado em *Claro Enigma*, em que ocorre a potencialização desse formato de texto, pois o poeta traz questões modernas para a forma clássica. O tema que move toda a obra: a dissolução dos conceitos é um exemplo da transgressão trazida para o formato, bem como a posição do eu lírico que contesta e proporciona a contestação do próprio discurso. Em *Lição de Coisas* há a releitura do estilo *drummondiano*, o qual ganha uma nova proposta.

O soneto tem por característica a apresentação de proposições, tal como aborda Candido (1996)⁹¹. Essas são comprovadas por meio de um silogismo, feito em versos decassílabos ou dodecassílabos (sendo que a extensão favorece o desenvolvimento argumentativo), que justifica a proposta do eu lírico. Assim, a própria configuração do texto colabora para a exposição. Em dois quartetos, de rimas alternadas, ocorre a disposição das ideias sugeridas. O ritmo dá ênfase ao sentido proposto, a alternância das rimas condiciona a atenção para os pares de palavras, de sentido positivo ou negativo, que denotam os prós e os contras a respeito da concepção apresentada. Assim, a sonoridade traz a ambivalência de uma

⁹⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de Coisas*. In: GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

⁹¹ Significativo: adoção de um instrumento expressivo italiano (ou fixado e explorado pelos italianos), apto pela sua estrutura a exprimir uma dialética; isto é, no caso uma forma ordenada e progressiva de argumentação. Há certa analogia entre a marcha do soneto e a de certo tipo de raciocínio lógico em voga ainda ao tempo de Camões: o silogismo. Em geral, contém uma série de proposições (ou algo que se pode assimilar a ela) e uma conclusão (ou algo que se pode a ela assimilar). (CANDIDO, 1996, p. 20) In: CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

situação ou um ponto de vista. O texto encerra com a conclusão, descrita em dois tercetos, complementando a abordagem prévia.

Observa-se o esquema formal no poema “Remissão”⁹²:

Remissão

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares,

Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo do teu ser?
(p. 561)

Esse texto tem como tema central o fazer poético. A proposição do poeta é que a sua poesia se torne uma ação dissoluta em meio à amplitude do tempo e do espaço. Os sentimentos se perdem, as emoções se engastam, por isso, fazer poemas ganha uma função mais importante do que a expressão subjetiva. As duas primeiras estrofes apresentam o modo como o eu lírico enxerga a própria palavra, a qual é sempre questionada. Observa-se que: “pasto de poesia” e “coisa fria”, “pasto dos vulgares” e “pesares” não apresentam apenas uma aproximação sonora, mas também semântica. O mesmo ocorre com “perguntaria” e “elegia”, “cantares” e “ares”. O primeiro par se refere à memória e à escrita, ambas são engastadas pelo tempo. O segundo par referencia a escrita e as vivências, ambas passageiras. O terceiro aborda a postura do poeta: as suas dúvidas, contidas na pergunta, e as afirmações escritas na “elegia”, sofrem a intermitência do tempo. O último par acentua ainda mais essas significações. Tudo isso implica na descrição do fazer poético inscrito na temporalidade.

⁹² In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro Enigma*. In: GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

Os tercetos trazem a concepção de que as palavras se perdem até mesmo dentro da perspectiva do escritor, pois como a memória é falha, elas não passam dessa representação que diz respeito somente ao momento presente, intermitente e findável. Desse modo: “escreves” e “breves”, “palavras” e “interpretavas”, “ser” e “escrever” ganham conotação similar. Os adjetivos e os substantivos, que se referem à escrita, são tão instáveis quanto às ações. O sujeito e a sua palavra são equiparados: ambos passageiros. A poesia faz remissão à fluidez do poeta e vice-versa. Evidentemente que essa análise é uma breve leitura, detida apenas em alguns elementos formais, mas ela denuncia o modo como o escritor utiliza o gênero sob diferentes e complexas abordagens.

Em “Carta”, o poeta envelhecido é dono de uma sabedoria relativa que condiciona o olhar para a fixidez da palavra, e isso, certamente, interfere no emprego do soneto. Se antes o *gauche* expressara as potencialidades de sua visão tortuosa, agora há a quebra da perspectiva, por meio da percepção interrompida. Em *Claro Enigma*, por exemplo, a dissolução dos conceitos aparece como absoluta; em *Lição de Coisas*, há o recorte que condiciona a estabilidade da palavra e reconfigura a função da imagem dentro do poema. O poeta revê a sua ótica moderna e ressignifica a sua relação com a metáfora.

O texto potencializa os conceitos: *sonho* e *sabedoria*, que estão atrelados à passagem do tempo, a qual expressa a magnitude e comporta a relatividade das significações.

As rimas alternadas são utilizadas, tanto para mostrar similitude conotativa, quanto para explorar significados de contrariedade. A princípio, os pares sonoros acarretam imagens opostas: “escrevo” e “relevo”, “notícias” e “carícias”. O primeiro contrasta a abstração das palavras, ou ideias, que motivam a ação de uma carta, com a concretude sensível dos sinais de envelhecimento, que aparecem no rosto do eu lírico. As palavras dão o movimento das significações dentro da passagem do tempo, e o sujeito envelhecido também traz a marca temporal dentro do plano do tangível. Bem como o *envelhecimento* das “notícias” prevê o olhar cansado para os acontecimentos reportados, por isso, abstratos, em contraposição às carícias, que também simbolizam o tangível, ainda que agora elas estejam apenas no plano da memória. Assim, as rimas alternam os significados concretos e abstratos, porém, ambos impressos no plano da imprecisão tempo-espacial.

Na segunda estrofe, ocorre a mudança da relação dessa ambivalência. Têm-se as rimas nas expressões “rosto” e “sol-posto”, “lembranças” e “crianças”. Aqui se dá a equiparação do concreto-abstrato. O primeiro par revela a passagem do tempo, demarcada no rosto envelhecido e na alternância de luminosidade que marca o ciclo temporal, ambos pertencem ao presente do eu lírico. O segundo, expressa o passado - o abstrato e o concreto se

equivalem: tanto as lembranças quanto o menino refletem a imprecisão do já ocorrido e, por isso, não podem ser medidos, apenas ressignificados. Lembrar algo implica trazer à tona impressões vividas, e voltar à infância equivale a recuperar parte do olhar de criança e misturá-lo ao do adulto.

Ambas as estrofes abordam a delicadeza e a suavidade das “carícias”, proporcionadas por esse interlocutor, em contraponto aos “golpes” e “espinhos” obtidos pelas experiências, o que corresponde à concepção da perda da “sabedoria” infantil. Desse modo, os pares concreto-abstrato, funcionam como figuração imagética que compõe a argumentação de que a criança é sábia, pois ainda não conhece as implicações do amadurecimento. Dessa maneira, além de expressar as saudades desse suposto destinatário, o eu lírico também confessa sentir falta da sua concepção de menino. Mas esse tema não é novo, inclusive, vários românticos o retrataram. No entanto, o olhar obtuso se condensa nas estrofes finais, assim como as rimas, que ganham uma sequência mais ampla: de AB - AB, passam para CDC - CDC; também os conceitos de *sonho* e *sabedoria* ampliam as significações através da disposição simbólica.

As expressões que se combinam ao acento sonoro: “não é tanto” - “a um canto”, “quando dizias” - “de meus dias”, “e a noite abria em sonhos” - “estou vivo e não sonho” trazem a magnitude das contrariedades apontadas. A primeira compara a abstração quantitativa do sentimento de falta ao lugar destinado ao símbolo. A figuração “noite acumulada dos meus dias” proporciona a visualização de algo que é abstrato: os sonhos não vividos, que impedem a naturalidade dos dias, apagam as sensações de menino e atestam a agressividade do envelhecimento. Desse modo, o abstrato se transforma em concreto através da imagem que potencializa e sintetiza a condição desse sujeito. A segunda incorpora o passado na voz da pessoa reportada na carta e recai na imagem a pouco mencionada. Mais uma vez o abstrato se concretiza por meio de uma imagem. Essa voz simboliza um dispositivo da passagem do sujeito consciente para o inconsciente mundo dos sonhos. Se no passado isso ocorria durante a noite e o adormecer, no presente, o mesmo não se dá. Assim o par: “dizias” e “dias” equivalem a duas situações: uma, curta e contínua, cuja duração é expressa pelo sono, onde a consciência é interrompida e a imaginação é possível; a outra é longa e ininterrupta, sendo que o compromisso com a realidade, até mesmo durante o sono, é uma determinação.

A última combinação de rimas traz o mesmo termo em posição diferenciada: “a noite se abria em sonho” e “estou vivo e não sonho” sugerem que sonhar se tornou uma falta, assim como a infância e a voz que o sujeito lírico não mais escuta. Portanto, é a própria disposição do abstrato e concreto que aqui é problematizada. Desse modo, todas as concretudes físicas recaem no abstrato visual e todos os sentimentos impalpáveis se misturam à forma, que pela

imaginação ou inconsciência, faz-se concreta. Assim, sonhar significa criar imagens e, portanto, o “sonho” é a expressão que, além de proporcionar as imagens do inconsciente, também condiciona as metáforas, obtidas pela consciência. Elas representam o que é inexpressivo por meio da linguagem comum.

“Vivo e não sonho” é a conclusão do soneto, mas ainda que ela ocorra nas palavras finais do texto, as significações não encerram por aí. Se o sonho proporciona as imagens e o poeta mesmo assim vive sem ele, qual seria a matéria para a sua poesia? A resposta mais uma vez recondiciona o olhar sobre a proposta concreta. A metáfora “sonho”, aqui, simboliza muito mais do que o mecanismo mágico de produção de imagens. Ele representa não apenas a sua eficiência, mas inclusive a deficiência. Fazer poesia sem sonhar corresponde a extrapolar os limites da condição metafórica, expor o fracasso da imagem poética. Se o indivíduo perdeu a sabedoria dos sonhos, é porque agora ele adquiriu a experiência concreta com as palavras, as quais nada representam a não ser elas mesmas. O eu lírico não está mais interessado na expressão de seus sentimentos, mas sim, na expressão da concretude das palavras, pois como ele já havia argumentado em *Claro Enigma*, o poeta e a sua palavra são dissolvidos na amplitude das significações que decorrem na passagem do tempo. Dessa maneira, a sua função enquanto escritor não é mais expressar as suas ideias, mas sim, as coisas e a sua fixidez que compõem os significados mais constantes. Por isso, não é o que ele sonhou, nem como ele sonhava, o que mais interessa no apelo dessa carta. O que se torna mais significativo, nem mesmo é o sonho, que aqui representa a metáfora, mas sim, o não-sonhar, que traz a materialidade da palavra como objeto primordial para o poeta.

O olhar esquizofrênico é aqui representado na perspectiva atenta sobre a configuração da matéria. O foco, portanto, não está na conversação, mas na palavra por ela mesma, a qual se torna mais constante do que o trânsito das significações de um diálogo convencional. A carta só foi produzida, mas não será enviada; ela não contém nem data nem local precisos. Assim, o texto, que se torna fixo, não será ressignificado pelo destinatário, nem será respondido por ele. Apenas em forma de poema ele ganha maior amplitude, e na condição de símbolo é que o trânsito das significações é permitido. O poema é colocado como a metáfora primordial: cada palavra, em sua expressão sonora e imagética, apresenta um gênero próprio e, ao mesmo tempo, disperso. O poeta não domina a forma, mas é dominado por ela. Assim, o *pastiche* está expresso na busca pela expressão livre, que se insere na proposta do Modernismo. Ocorre o apelo à forma primordial, cuja força metafórica é reivindicada pelos concretos. A liberdade da linguagem apresentada nesse poema está na própria estrutura, a qual

prevê a unidade que cada palavra revela em si mesma. As rimas evidenciam que a similitude sonora corrobora para as aproximações e afastamentos denotativos e conotativos.

Faz-se imprescindível salientar que o *pastiche* substitui a ironia de modo pontual, através da dupla perspectiva da imagem do eu lírico. É claro que é cômica a imagem do sujeito que amadurece e se vê desconsolado, o que denota que o passar dos anos não garante a segurança e a autonomia da vida adulta, no entanto, enquanto poeta, estar diante da imensidão de significados por descobrir, imprime uma valorização bem positiva, pois há aí um grande ganho simbólico e imagético. Sant’Anna (2008) afirma a respeito da relação entre ironia e poesia:

Elas podem coabitar da mesma maneira que a estética e a ética, principalmente porque a ironia só faz incrementar a dialética inerente à poesia. Mas essa dialética, que as aproxima num primeiro confronto, é que vai diferenciá-las numa análise mais profunda. Pois quanto mais se desenvolve a dialética na poesia, mais ela se torna estética, ao passo que a dialética da ironia há de ser essencialmente ética. (SANT’ANNA, 2008, p. 74)⁹³

Salienta-se que a imagem do sujeito fracassado na vida corresponde ao plano ético, por isso, irônico, o que não se afirma no plano estético, pois, enquanto escritor de poesia, não deter os significados mais profundos, e simplesmente aprofundar-se neles, corresponde à posição séria do autor. Assim, Drummond se mostra, como desde o início de sua obra, *irônico* enquanto sujeito, mas ao tratar do poeta ele se reinventa e descreve um novo posicionamento com relação a sua própria imagem. O riso, com relação ao ofício poético, se apaga e os pormenores que constituem as complexas significações por meio das especificidades das palavras são iluminados.

Lição de coisas apresenta vários outros textos que exploram a palavra em sua individualidade. Dentre eles, destaca-se “A bomba”⁹⁴, pois para compreendê-lo é necessário

⁹³ SANT’ANNA, Affonso Romano de. Humor: presença e transformação. In: SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o *gauche* no tempo**. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2008.

⁹⁴ A bomba / é uma flor de pânico apavorando os floricultores / A bomba / é o produto quintessente de um laboratório falido / A bomba / é estúpida é ferotriste é cheia de rocamboles / A bomba / é grotesca de tão metuenda e coça a perna / A bomba / dorme no domingo até que os morcegos esvoacem / A bomba / não tem preço não tem lugar não tem domicílio / A bomba / amanhã promete ser melhorzinha mas esquece / A bomba / não está no fundo do cofre, está principalmente onde não está / A bomba / mente e sorri sem dente / A bomba / vai a todas as conferências e senta-se de todos os lados / A bomba / é redonda que nem mesa redonda, e quadrada / A bomba / tem horas que sente falta de outra para cruzar / A bomba / multiplica-se em ações ao portador e portadores sem ação / A bomba / chora nas noites de chuva, enrodilha-se nas chaminés / A bomba / faz week-end na Semana Santa / A bomba / tem 50 megatons de algidez por 85 de ignomínia / A bomba / industrializou as térmitas convertendo-as em balísticos interplanetários / A bomba / sofre de hérnia estranguladora, de amnésia, de mononucleose, de verborreia / A bomba / não é séria, é conspicuamente tediosa / A bomba / envenena as crianças antes que comece a nascer / A bomba / continua a envenená-las no curso da vida

considerar a proposta científica de configuração da forma através da própria estrutura atômica. O átomo⁹⁵ é a partícula fundamental da matéria, pois é indivisível. Assim, como unidade elementar, ou forma elementar, provoca a reflexão a respeito de unidade simples e unidade constituinte. No entanto, com o advento da bomba atômica, a concepção a respeito da energia liberada por essa partícula minúscula implica os movimentos que essa forma pode desenvolver no interior de si mesma: fissão ou fusão.⁹⁶ Assim, entre o exercício de união e separação de elementos, a matéria é constituída e modificada, ou até mesmo destruída, se atentarmos para os efeitos do objeto explosivo. Essa abordagem científica recai no modo de conceber a linguagem para o poeta que busca da concretude da palavra. Essa é revista em sua unidade e posta em combinação com outras, o que provoca a construção ou desconstrução de significados.

O texto obedece a um sistema de definições constantes sobre o mesmo termo – a palavra é personificada e ganha uma identidade implacável. Eis a comparação entre as funções do homem e da bomba na sociedade. A expressão “a bomba” é o verso repetido a cada início de estrofe; os seguintes trazem a caracterização da decomposição. A força sonora dessa expressão funciona como uma explosão contínua e avassaladora de toda significação.

/ A bomba / respeita os poderes espirituais, os temporais e os tais / A bomba / pula de um lado para outro gritando: eu sou a bomba / A bomba / é um cisco no olho da vida, e não sai / A bomba é uma inflamação no ventre da primavera / A bomba / tem a seu serviço música estereofônica e mil valetes de ouro, cobalto e ferro além da comparsaria / A bomba / tem supermercado circo biblioteca esquadrilha de mísseis, etc. / A bomba / não admite que ninguém acorde sem motivo grave / A bomba / quer é manter acordados nervosos e são, atletas e paralíticos / A bomba / mata só de pensarem que vem aí para matar / A bomba / dobra todas as línguas à sua turva sintaxe / A bomba / saboreia a morte com marshmallow / A bomba / arrota impostura e prosopopéia política / A bomba / cria leopardos no quintal, eventualmente no living / A bomba / é podre / A bomba / gostaria de ter remorso para justificar-se mas isso lhe é vedado / A bomba pediu ao Diabo que a batizasse e a Deus que lhe validasse o batismo / A bomba / declare-se balança de justiça arca de amor arcanjo de fraternidade / A bomba / tem um clube fechadíssimo / A bomba / pondera com olho neocrítico o Prêmio Nobel / A bomba / é russamenricanenglish mas agradam-lhe eflúvios de Paris / A bomba / oferece de bandeja de urânio puro, a título de bonificação, átomos de paz / A bomba / não terá trabalho com as artes visuais, concretas ou tachistas / A bomba / desenha sinais de trânsito ultreletrônicos para proteger velhos e criancinhas / A bomba / não admite que ninguém se dê ao luxo de morrer de câncer / A bomba / é câncer / A bomba / vai à Lua, assovia e volta / A bomba / reduz neutros e neutrinos, e abana-se com o leque da reação em cadeia / A bomba / está abusando da glória de ser bomba / A bomba / não sabe quando, onde e porque vai explodir, mas preliba o instante inefável / A bomba / fede / A bomba / é vigiada por sentinelas pávidas em torres de cartolina / A bomba / com ser uma besta confusa dá tempo ao homem para que se salve / A bomba / não destruirá a vida / O homem / (tenho esperança) liquidará a bomba. (p. 869 - 875).

⁹⁵ Átomo: Constituinte fundamental da matéria, formado de partículas elementares, cujos movimentos e combinações determinam as propriedades macroscópicas da matéria. In: RODRIGUES, Diego; NUNO, Fernando (Coord.). **Dicionário Larousse da Língua Portuguesa – mini**. 1 ed. – São Paulo: Larousse do Brasil, 2005. (p. 68 - 69).

⁹⁶ O processo no qual dois núcleos leves se combinam para formar um núcleo mais pesado é chamado fusão nuclear, e aquele em que um núcleo pesado se rompe em dois outros núcleos menores é chamado fissão nuclear. Nesses processos ocorre a liberação de energia segundo a famosa equação de Einstein $E = mc^2$ que mostra a equivalência entre energia e massa, uma vez que em ambos os casos a massa total resultante é menor que a massa total inicial. In: OKUNO, Emico.. **As bombas atômicas podem dizimar a humanidade – Hiroshima e Nagasaki, há 70 anos**. SCIELO - Estudos Avançados 29 (84), 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf>> Acesso: em 12 de janeiro de 2018.

Dessa forma, o poeta atribui ao termo uma sequência de descrições e ações que preveem a ausência ou a aniquilação dos valores coletivos. Assim, a personagem desenha-se como solitária, e a própria palavra em si é colocada dessa maneira: em condição de metáfora, ela simboliza o dismantelamento dos referentes linguísticos, que são também sociais. A conclusão construída a partir dessas comparações é a de que a bomba é tão destrutiva quanto o próprio ser humano e o verso final dá o tom de dúvidas e incertezas a respeito de melhores condições de vida. A palavra, portanto, expressa em si, toda a condição humana. O jogo de espelhamento entre o sujeito e a coisa expande os limites para as significações que o signo comporta.

“Isso é aquilo”⁹⁷ é outro texto que merece, aqui, ser citado, devido ao movimento proposto sobre a palavra e a sua representação. Desde o título, tem-se a proposta de comparação, a qual recai na transposição e amplitude de significados. O texto é composto pela disposição de enumeração: o poeta cita diversos termos, em pares. Assim, cada expressão é um universo que, visto de forma paralela a outra, valoriza ainda mais a liberdade de expressão.

Sem a intenção de se apropriar dos termos, o eu lírico os coloca em blocos de 10 estrofes, compostas por dez versos. Sua função está em não os interpretar, mas reuni-los de modo que a similitude sonora, tais como: “o míssil o físsil”, “a tartaruga a ruga”, etc., mostrem o que é inusitado no aspecto denotativo. Assim, a proximidade dos sons leva o leitor a estabelecer conexões entre palavras tão distintas. Também ocorre a aproximação através do sentido figurado. É o caso de: “a aorta o Passeio Público”, o primeiro termo é muito similar à palavra *horta*, que representa um lugar, tal como o “Passeio Público”, que se caracteriza por

⁹⁷ *Isso é aquilo* - I O fácil o fôssil / o míssil o físsil / a arte o infarte / o ocre o canopo / a urna o far-niente / a foice o fascículo / a lex o judex / o maiô o avô / a ave o mocotó / o só o sambaqui / II o gás o nefas / o muro a rêmora / a suicida o cibo / a litotes Aristóteles / a paz o pus / o licanthropo o liceu / o flit o flato / a víbora o heléboro / o êmbolo o bolo / III o istmo o espasmo / o ditirambo o cachimbo / a cutícula o ventríloquo / a lágrima o magma / o chumbo o nelumbo / a fôrmica a fúcsia / o bilro o pintassilgo / o malte o gerifalte / o crime o aneurisma / a tâmara a Câmara / IV o átomo o átono / a medusa o Pégaso / a erisipela a elipse / a ama o sistema / o quimono o amoníaco / a nênia o nylon / o cimento o ciumento / a juba a jacuba / o mendigo a mandrágora / o boné a boa-fé. / V a argila o sigilo / o pároco o báratro / a isca o menisco / o idólatra o hidrópata / O plátano o plástico / a tartaruga a ruga / o estômago o mago / o amanhecer o ser / a galáxia a gloxínia / o cadarço a comborça. / VI o útil o tátil / o colubiazol o gazel / o lepidóptero o útero / o equívoco o fel de vidro / a joia triticultura / o know-how o nacaute / o dogma o borborismo / O úbere o lúgubre / o nada a obesidade / a cárie a intempérie / VII o dzeta o zeugma / o cemitério a marinha / a flor a canéfora / o píncro o incesto / o cigarro a formicida / a aorta o Passeio Público / o mingau o migarine / o leste a leitura / a girafa a jitanjáfora / VIII o índio a lêndea / o coturno o estorno / a pia a piedade / a nolição o nonipétalo / o radar o nácar / o solferino o aquinatenso / o bacon o dramaturgo / o legal a galena / O azul a lues / a palavra a lebre / IX o remorso o cós / a noite o bis-coito / o cestércio o consórcio / o ético a itaca / a preguiça a treliça / o castiço o castigo / o arroz o horror / a nêspira a vêspera / o papa a joaninha / as endoenças os antibióticos / X o árvore a mar / o doce de pássaro / a passa de pêsame / o cio a poesia / a força do destino / a pátria a saciedade / o culedume o Ulalume / o zunzum de Zeus / O bômbix / O ptyx (p.876-881).

representar um lugar definido, por isso, é grafado por letra maiúscula. Entretanto, por se tratar de uma *veia*, outras relações são permitidas: considerá-la como um espaço é também uma consequência possível devido à combinação proposta pelo poeta.

Há versos que parecem estar em maior contrassenso com os demais, pois as palavras não combinam, nem no plano sonoro e muito menos no dos significados, tem-se como exemplo: “o bacon o dramaturgo”, “o papa a joaninha”, os quais são sugestões que provocam o leitor a estabelecer alguma relação entre elas. Versos como: “o nada a obesidade” se aproximam pelo apelo quantitativo dos extremos. As comparações são quebradas no penúltimo verso, onde o par se desmembra: “bombix / ptyx” (ANDRADE, 2012, p. 881). Como a explosão de uma bomba, acaba a simetria sonora no afastamento dos significados. O primeiro termo é a expressão científica, utilizada para denominar o bicho da seda⁹⁸; o segundo, o “ptyx” *mallarmaico*, enfatiza que cada palavra é apenas uma sugestão.

Mallarmé escreve um soneto com rimas estabelecidas e acaba por inventar essa palavra, sem significado preciso. Ele fez duas versões desse texto: uma em 1868⁹⁹, cujo título é “Soneto alegórico de si mesmo”; outra, sem título, em 1887¹⁰⁰. “Ptyx” aparece nas duas versões, no mesmo lugar, e traz a conotação de vaguidéz e fluidez sonora, tal como o som de uma concha que expressa a magnitude do movimento do mar. Como sugestão de uma significação maior e inapreensível, a palavra se coloca no poema e indica que a poesia é inominável. Drummond, com esse mesmo intuito, termina o poema ao referenciar o poeta francês e aproximar, através dos sons, significados tão distintos. A fragmentação final simboliza a desistência dos pares, cuja articulação de uma estrutura precisa revela e acentua a

⁹⁸ In: FONSECA, A. S.; FONSECA, T. C. Cultura da Amoreira e criação do bicho-daseda. São Paulo: Nobel, 1986. p. 182-191.

⁹⁹ Sonnet Allégorique de Lui-Même - La Nuit approbatrice allume les onyx / De ses ongles au pur Crime, lampadophore, / Du Soir aboli par le vespéral Phoenix / De qui La cendre n'a de cinéraire amphore / Sur des consoles, en le noir Salon: nul ptyx, / Insolite vaisseau d'inanité sonore, / Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx / Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore. / Et selon la croisée au Nord vacante, un or / Néfaste incite pour son beau cadre une rixe / Faite d'un dieu que croit emporter une nixe / En l'obscurcissement de la glace, décor / De l'absence, sinon que sur la glace encor / De scintillations le septuor se fixe. (FONTES, 2007, p. 120).

¹⁰⁰ Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx, / L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore, / Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix / Que ne recueille pas de cinéraire amphore / Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx, / Aboli bibelot d'inanité sonore, / (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s'honore). / Mais proche la croisée au nord vacante, un or / Agonise selon peut-être le décor / Des licornes ruant du feu contre une nixe, / Elle, défunte nue en le miroir, encor / Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe / De scintillations sitôt le septuor. / (versão de 1887) (CAMPOS, 2006, p.64).

Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix, / A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária, / Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix / Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária / Sobre aras, no salão vazio: nenhum ptyx, / Falido bibelô de inanição sonora / (Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx / Com esse único ser de que o Nada se honora). / Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro / Agoniza talvez segundo o adorno, faísca / De licornes, coices de fogo ante o tesouro. / Ela, defunta nua num espelho, embora, / Que no olvido cabal do retângulo fixa / De outras cintilações o séptuor sem demora. (versão de 1887) (CAMPOS, 2006, p. 64).

desistência do poeta do exercício de controle da linguagem. O que é possível fazer, diante da magnitude poética, é deixar a palavra em contexto inusitado para que a sua significação seja inédita.

Com relação à palavra e seu contexto, vale acrescentar a importância dessa obra diante da posição do poeta que se vê e se reconfigura enquanto tal. Não somente o tema da metalinguagem é recorrente em sua escrita, mas também o da forte relação que ele estabelece com o espaço. Itabira, Rio de Janeiro, a ilha, e outros lugares são adentrados com o palmilhar minucioso da expressão poética. Ao se reportar a si mesmo, o *pastiche* se delineia em *Lição de Coisas*, inclusive, pela reconfiguração dessa temática. Assim, ocorre a forte representação do sujeito e seu lugar em “A palavra e a terra”¹⁰¹.

4.2.2. As palavras na *gaucherie* do espaço

O poema “O homem e a terra” traz a dinâmica espacial por meio da sua configuração na página que remete à concretude da expressão, destacada no branco. A primeira parte é composta por três estrofes. O termo “Aurinaciano” abre cada bloco de versos e é comparado com a designação final: “Auritabirano”. Veja-se como a disposição do texto favorece a significação das palavras:

A palavra e a terra

I

Aurinaciano

o corpo na pedra
a pedra na vida
a vida na forma

Aurinaciano

o desenho ocre sobre
o mais antigo
desenho pensado

Aurinaciano

touro de caverna
em pó de oligisto
lá onde eu existo

¹⁰¹ In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de Coisas*. In: GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

Auritabirano (p. 797)

“Aurinaciano” é o adjetivo que qualifica a criação cultural do período paleolítico. As pinturas, as esculturas rupestres e os adereços de caça caracterizam a produção dessa fase histórica. Proença (2012) argumenta sobre as atividades desempenhadas na época: “O desenvolvimento dos meios técnicos é o resultado de uma experiência coletiva sempre cumulativa, voltada para as necessidades materiais.” (PROENÇA, 2012, p.33). A fala, os gestos e os desenhos eram os veículos utilizados para a transmissão dos costumes. Desse modo, o adjetivo “aurinaciano” se refere não somente a um tempo determinado, mas também à matéria-prima fundamental: a dura e essencial *pedra*. Lembra-se que ela é o grande mote provocativo de “No Meio do Caminho”, o qual, segundo as explicações de Haroldo de Campos (1992):

(...) pode ser visto – e é assim que o veem os poetas concretos – como uma verdadeira ‘concreção’ linguística, pois se utiliza de uma escandalosa técnica de repetições, (...) para fazer dela o suporte tautológico no qual se engasta como uma pérola na sua madrepérola, a emoção surpresa (“Nunca me esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão fatigadas”). (CAMPOS, 1992, p. 50-51)

Se primeiramente a pedra, para Drummond, representa as dificuldades e o sofrimento humano, em “O homem e a terra” ela ganha a conotação de subsídio no espaço ainda primitivo. Portanto, potencializar a palavra significa colocá-la em estado bruto, ou seja, o eu lírico precisa penetrar em um universo de representações concretas para que os significados se revelem surpreendentes.

A emoção surpresa, mencionada por Haroldo de Campos, a qual expressa o cansaço e a frustração, não é mais oportuna em o “Homem e a terra”, pois agora o poeta harmoniza-se com as incompatibilidades do mundo, porque observa que elas se acomodam em uma imensa constituição. Há inúmeras formas que delineiam as significações abstratas. E explorá-las é o motivo de sua escrita. Ele novamente utiliza a “concreção” via repetição, a qual expande os limites da expressão. A *gaucherie* que denuncia o desvio do sujeito, das coisas e do mundo, nessa obra, aparece diretamente através da imagem nomeada.

Na primeira estrofe, destacam-se as rimas encadeadas que sugerem o deslocamento das palavras - como se elas caminhassem no interior dos versos e fossem redefinidas por meio desse movimento. Através da posição dos elementos, o olhar amplia-se na dimensão do espaço, sendo a “forma” o estágio final ou o retrocesso dessa amplitude. Assim, os termos

passam de advérbios para substantivos, ou seja, os espaços se tornam objetos. E também o substantivo abstrato “vida” é reificado, pois aparece sob a estrutura.

A segunda estrofe reitera e exemplifica a abordagem apresentada na primeira. A rima coroadada em: “ocre-sobre” traz a conotação de cobertura, ou sobreposição, o que se intensifica ainda mais a partir da expressão “desenho” que se repete como rima interna e alternada. O posicionamento desse termo indica a mudança de significação, que implica a passagem do plano abstrato para o concreto. A partir da explanação, o olhar imerge na materialidade: embaixo do desenho na pedra, está o “desenho pensado”. Desse modo, colocar a imagem imprecisa no espaço físico é a descrição do exercício formal. Esse aparece como um ato simples, rudimentar e primitivo, porque ele anuncia apenas uma pequena parte da dimensão abstrata.

A terceira estrofe traz a antítese: força x fragilidade - as palavras “touro” e “pó” são enunciadas e equiparadas, porém, as locuções adjetivas ampliam o seu significado. Veja-se: “touro” é um animal que tem a conotação de robustez, potência e valentia, contudo, ao ser caracterizado como “de caverna”, ele se torna uma imagem, a qual não oferece riscos. De maneira inversa: “pó”, que expressa o fim e a insignificância das ruínas, ganha força ao ser identificado como “de oligisto”, o que se reporta à origem do termo: a rocha durável e resistente. Assim, na forma de símbolo, ou seja, por meio da expressão metafórica, é possível atribuir a abstração ao concreto. O que há de mais antigo em concretude revela uma imensidade de abstração, a qual representa a magnitude da palavra e a origem do homem. A rima emparelhada: “oligisto e existo” traz essa relação simultânea entre o concreto e o abstrato, por meio da representação da presença do sujeito e a ausência do material rochoso.

Em plano de amplitude sonora, “Aurinaciano”, que delineia todo esse bloco, rima com “Auritabiriano”. Desse modo, ocorre transposição da adjetivação de um período cultural longínquo para a expressão do próprio eu lírico, ao sintetizar um passado primordial. O sujeito é descrito como concreto por meio da metáfora que concentra o individual e o coletivo. O poeta e seus ancestrais utilizam a palavra pelo ímpeto e necessidade de transformar a imaginação em concretude compartilhada. A composição apresentada em três estrofes indica o movimento temporal. Em três estágios: *o homem na terra*, *o homem e a representação na terra* e *o homem e a representação simbólica permanente*, o eu lírico se reconhece, enquanto sujeito revelado pela linguagem e revelador dela.

Na segunda parte do texto, tem-se o eu lírico em conversa consigo mesmo. Após representar as suas origens e trazer à tona a condição interiorana, ele avalia o seu passado no espaço do presente. O ambiente se destaca como força poética, pois a estrutura da palavra

continua sendo articulada à estrutura do lugar. Assim, a imagem e os sons retratam cada vez mais o sujeito e o escritor. Nesta parte, a fazenda é a metáfora que representa a palavra concreta.

II

Agora sabes que a fazenda
é mais vetusta que a raiz:
se uma estrutura se desvenda,

vem depois do depois, mais.

O que se libertou da história,
ei-lo se estira ao sol, feliz.
Já não lhe pesam os heróis
e, cavalhada morta, as ações.

Agora divisou a traça preliminar a todo gesto.
Abre a primeiríssima porta,
era tudo um problema certo.

Uma construção sem barrotes,
o mugir de vaca no eterno;
era uma caçamba, o chicote,
o chão sim percutindo não.

Um eco à espera de um ão.
(p. 798)

Em versos de oito sílabas, o ritmo se assemelha ao de uma canção popular. Desse modo, todo o cenário se mostra na cadência configurada. Esta corrobora com a construção metafórica, que se desenvolve por meio das alternâncias dos pares sonoros.

Na primeira estrofe, ocorre a comparação entre os elementos colocados na terra. Portanto, o que está abaixo da terra, ou seja, fora do alcance da perspectiva do sujeito, representa aquilo que é esquecido ou que permanece na forma de frutos. Assim: “a fazenda”, é inexistente fisicamente, mas simbolicamente ela é enterrada e passa a ser comparada com uma “raiz”. Vale destacar as expressões “vetusta” e “estrutura”, pois as duas têm correspondência sonora, devido à rima toante, e ambas desenvolvem a significação paralela entre antiguidade e suporte. A forma permanente é anunciada e celebrada assim como um alimento, que é semeado e transformado após um período. Desse modo, a escolha pelo termo “mais” ocorre não somente pelo seu significado, mas também pela grafia que leva o leitor a aproximá-la do advérbio *mais*, o qual denota ganho quantitativo. As associações entre os sons

e as imagens das palavras provoca o leitor a refletir sobre o que permanece e é desenvolvido com o passar do tempo. E esse é o mote da estrofe seguinte.

Observa-se que “libertar-se da história” corresponde a torná-la artefato, memória, e isso acontece por meio da resignificação. O que se destaca são as imagens contraditórias: “estirar-se ao sol” e “cavallhada morta”. A primeira tem a conotação de liberdade, que significa sair do fundo da terra e ir em direção à claridade, tal como o desenvolvimento de uma planta: mostrar-se ao sol representa o seu crescimento. Em contrapartida, está o outro movimento, ilustrado pela segunda imagem.

Macedo (2008) comenta a respeito da *cavallhada*, atividade folclórica de todas as áreas rurais do Brasil, exceto a Amazônia:

Há registros a seu respeito em Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e, sobretudo, nos Estados do Nordeste. (...) Manifestação coletiva de raiz secular, conta com a participação de corredores, guias e contra-guias, emissários, rainha ou princesa, pagens, porta-bandeiras, "espiões" e palhaços mascarados a intervir junto ao público. De modo geral, as cavallhadas são atividades lúdicas e recreativas. Herdeiras dos torneios e justas, manifestam-se em jogos eqüestres nos quais os cavaleiros tem a oportunidade de demonstrar sua habilidade no domínio do cavalo e no manejo de armas. A competição constitui-se de provas em que os participantes devem atingir alvos previamente colocados em campo (bonecos, cabeças de papelão) e recolher pequenas argolas penduradas numa trave, tudo isso durante rápido galope. (MACEDO, 2008, p. 1)

A prática faz menção às guerras¹⁰² ocorridas entre os cristãos e os mouros. O ritual tem como função preservar o símbolo de vitória. Porém, a designação "morta" traz o sentido de término e, portanto, a prática beira à inutilidade ou pouco significa. O adjetivo reverte a acepção conotativa da "cavallhada".

¹⁰² Nesse caso, há luta simulada entre dois grupos de cavaleiros, em batalha campal. A dramatização tem início com a apresentação dos grupos e a troca de embaixadas, na qual o emissário do rei cristão propõe aos mouros que aceitem o cristianismo, e, mediante a negativa, declara-lhes guerra. A luta se desenvolve mediante a exibição de diferentes evoluções executadas pelos participantes, com a subsequente tomada de um castelo. Os participantes vestem trajes adornados – os cristãos, com cores azuis, e os mouros, com vermelho. Os animais também aparecem enfeitados, alguns com estrelas e outros com a lua crescente. As armas são lanças, espadas de madeira, garruchas ou pistolas. A evolução dos movimentos é permeada por insultos e desafios verbais, por música e bailados. Ao final, os mouros são invariavelmente vencidos, acabando por aceitar o batismo e converter-se. In : MACEDO, José Rivair. **Mouros e cristãos: a ritualização da conquista no Velho e no Novo Mundo**. BUCEMA- Bulletins du Centre d'Études Medievales d'Auxerres. Hors-série n° 2 | 2008 : Le Moyen Âge vu d'ailleurs. Acesso: em 12 de jan. 2018. Disponível em: <http://cem.revues.org/8632>; DOI : 10.4000 / cem.8632.

A terceira estrofe apresenta o cenário da entrada dessa fazenda. A expressão “agora” demarca a passagem do tempo – do passado para o presente. Nesse momento, quem consegue adentrar no ambiente é a traça. As rimas alternadas corroboram para a dinâmica entre a destruição física do lugar e da construção do símbolo no poema: a “traça” destrói a “porta”; o “gesto” desempenha um movimento repetido, sem erros e, portanto: “certo”. A corrosão é certa e contrasta com a expressão “primeiríssima” que apresenta o início de uma gama de possibilidades. Também: “problema certo” designa a previsão de acabamento e o que parecia não ter explicação ou motivo, existe para findar. Se a perspectiva de ruínas é pragmática, ela não se apresenta somente como negativa, pois o fim impõe limites. Aqui, o término está relacionado à forma, a qual é cada vez mais problematizada.

A quarta estrofe coloca em voga a fazenda já destruída e toda descrição imprime a sonoridade de fechamento. Com a estrutura desfeita o que sobra está disperso, sendo a imagem do “mugir da vaca ao eterno” a maior representação do apelo dessa dispersão. O “sim” e o “não” fazem parte do mesmo espaço, as possibilidades esperam uma estruturação. O “não” é uma determinação reivindicada. Aqui, ele simboliza uma constituição determinada. A forma e a representação são os únicos meios de conservar toda a significação da fazenda. A alternância das rimas une as duas possibilidades diversas: a de um fim previsto - o da destruição, ao inventado - o da construção. O último verso que se destaca da estrofe deixa o apelo ainda mais emergente: eco perturbador e constante, do “sim”, o qual percute, ou seja, bate insistentemente no solo, e necessita ser interrompido por esse “Ao”. As concepções construídas sobre o “chão” da fazenda precisam ser encerradas, assim, toda a vida presente nesse cenário depende do símbolo para ser compreendida pelo poeta: por isso, significar o passado demanda colocá-lo sob o desfecho: o poema, onde se organizam as conotações. Desse modo, o fechamento sonoro implica na construção simbólica.

A terceira parte traz uma construção visual inusitada. A estrofe única é construída em duas disposições. Em um primeiro momento, ocorre a quebra de versos, a qual permite que a leitura seja realizada tanto na vertical como na horizontal e as rimas são os recursos utilizados para estabelecer a conexão semântica. Em seguida, têm-se três argumentações divididas em cinco versos:

III

Bem te conheço, voz dispersa	nas quebradas,
manténs vivas as coisas	nomeadas.

Que seria delas sem o apelo
à existência,
e quantas feneceram em sigilo
se a essência
é o nome, segredo egípcio que recolho
para gerir o mundo no meu verso?
para viver eu mesmo de palavra?
para vos ressuscitar a todos, mortos
esvaídos no espaço, nos compêndios?
(p. 799)

Observa-se que, de início, a imagem central é a “voz dispersa” do próprio poeta. A adjetivação corresponde à configuração que valoriza os espaçamentos longos entre as palavras. A função do autor de poesia é: estender-se em busca da incorporação de significado. As “coisas” vivem porque tem nome, e esse sugere a concentração de significado: significar e simbolizar descrevem o exercício do escritor. Mas, no segundo momento, ocorrem as indagações a respeito da função do poeta. Conforme a descrição do eu lírico, o exercício lhe parece tão complexo e grandioso, que o mineiro desconfia e o coloca em xeque.

Todas as caracterizações: “gerir o mundo em seu verso”, “recolher o segredo egípcio”, “ressuscitar os mortos esvaídos nos espaços dos compêndios”, enfim, “viver de palavras” parecem ser dignas de um criador supremo. Porém, os segredos, o mundo e os mortos já foram criados. Desde o começo do texto, o autor sugere não inventar significações, ele apenas as recolhe nos limites das palavras. Assim, o autor conscientiza-se sobre o seu papel e declara ao leitor os mecanismos de sua função.

O modo como as interrogações são construídas posiciona os argumentos em situação de dubiedade. O eu lírico pergunta e responde ao mesmo tempo. A expressão “para” permite a estrutura múltipla e dialógica, pois ela serve tanto para iniciar perguntas, como respostas. Desse modo, Drummond realiza o que sugere: sua palavra concentra variados e até mesmo contraditórios significados. E na quarta parte, ele exemplifica de maneira direta:

IV

Açaí de terra firme
jurema branca esponjeira
bordão de velho borragem
taxi de flor amarela
ubim peúva do campo
caju manso mamão bravo
cachimbo de jabuti
e pau roxo de igapó
goiaba d’anta angelim
rajado burra leiteira
tamboril timbó cazumbra

malícia d'água mumbaca
 mulatinho mulateiro
 muirapixuna pau ferro
 chapéu de napoleão
 no capim de um só botão

sapopema erva de chumbo
 mororozinho salvina
 água redonda açucena
 sete sangrias majuba
 sapupira pitangueira
 maria mole purumã
 puruí rapé dos índios
 coração de negro aipé

sebastião de arruda embira
 pente de macaco preto
 gonçalo alves zaranza
 pacova cega machado
 barriguda pacuíba
 rabo de mucura sorva
 cravo do mato xuru
 morototó tarumã

junco popoca
 junco popoca

biquipi biribá botão de ouro
 (p. 799 - 800)

Observa-se que as enunciações geram sentidos até mesmo para quem não sabe os seus significados. As imagens que elas descrevem estabelecem inúmeras relações com o vocabulário que cada pessoa carrega. Os termos, que caracterizam diversas plantas brasileiras, são expressões regionais produzidas por meio de comparações com outras imagens. Além da força imagética, as palavras apresentam o apelo dos sons, sendo que várias delas têm influência indígena.

As três primeiras estrofes têm 8 versos, a quarta 2 e a quinta 1. Essa construção provoca a ênfase quantitativa de modo ordenado. A enumeração de termos distintos, em pausas breves dão, primeiramente, a conotação rica de diversidade em sequência longa. Pouco a pouco as pausas são mais frequentes e exatas: quanto mais os termos se aproximam da linguagem indígena, menores são as estrofes e, portanto, mais destacados eles estão no poema. E ainda, quanto menos familiar são os significados das palavras, mais evidente fica a materialidade de sua constituição e, por isso, elas causam maior impacto no texto.

A penúltima estrofe traz a repetição, a qual faz lembrar uma cantiga – os versos pentassílabos em ritmo binário se assemelham a um refrão. A última funciona como um

desdobramento emblemático da anterior: o exato decassílabo provoca o tom enaltecendor através da imagem de exuberância e delicadeza. A flor enunciada “botão de ouro” tem o formato de uma coroa, cuja coloração intensa se destaca no verde das folhas das árvores, tal como a bandeira do país: ela é uma expressão de elogio e aclamação. Assim, esse verso sintetiza os demais como uma espécie de coroamento da diversidade brasileira.

A quinta parte implica o trânsito da enunciação e, desse modo, a condição do poeta é transferida para qualquer pessoa. Quem enuncia abre um movimento infinito de significações:

V

Tudo é teu, que enuncias. Toda forma
nasce uma segunda vez e torna
infinitamente a nascer. O pó das coisas
ainda é um nascer em que bailam mésons.
E a palavra, um ser esquecido de quem o criou; flutua,
reparte-se em signos — Pedro, Minas Gerais, beneditino —
para incluir-se no semblante do mundo.
O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa,
coisa livre de coisa, circulando.
E a terra, palavra espacial, tatuada de sonhos,
cálculos.
(p. 800)

A estrofe é construída com quatro argumentações dispostas nos 12 versos livres, os quais atestam o movimento fluido dos conceitos. A primeira proposição traz a explicação referente ao modo enunciativo. O “nascer” constante acontece sempre que as designações são realizadas, por isso, ocorre a repetição do termo. A imagem que exemplifica o trânsito fluido: “O pó das coisas / ainda é um nascer em que bailam mésons” denuncia que a morte das significações não existe, pois elas partem de todo e qualquer sujeito. É entre o individual e o coletivo que se fazem os sentidos. A palavra “méson”, partícula intermediária do átomo, enfatiza o tom de infinitude do trânsito imensurável. O átomo não pode ser visto a olho nu, muito menos uma partícula dele. O méson¹⁰³ está entre os elementos positivos e negativos, assim também são consideradas as coisas “mortas”, prestes a serem ressignificadas entre os extremos valorativos.

¹⁰³ “Partícula atômica com massa entre a do elétron e a o próton”. In: RODRIGUES, Diego; NUNO, Fernando (Coord.). **Dicionário Larousse da Língua Portuguesa – mini**. 1 ed. – São Paulo: Larousse do Brasil, 2005. (p. 522).

A segunda proposição é a ênfase de que a palavra não pertence só a quem a enuncia, pois ela se desdobra. Assim, conclui-se que, no momento da enunciação, o sujeito tem as designações próprias (individuais) e coletivas (alheias), porém, logo em seguida, a sua palavra passa a compor algo maior, o que a torna compartilhada. Tal como sugere a imagem: “semblante do mundo”, ela é a minúscula parte de uma grande composição.

As duas últimas proposições são definições diretas, cujas repetições “nome” e “coisa” aparecem propositalmente: cada vez que o poeta as menciona, ganham especificidades. As expressões repetidas são mais resistentes do que os sujeitos, porque realizam o movimento infinito. A palavra “terra” também está em destaque. Ao designá-la como “tatuada de sonhos: cálculos” o poeta volta a mencionar a função do homem que a enuncia. Traçar sonhos é fazer cálculos, portanto, até mesmo os desejos e as emoções são racionalizados e impressos na metáfora. A “terra” simboliza as formas produzidas do sujeito sobre o seu espaço. Portanto, o símbolo humano não existe sem esta conotação espacial.

Na sexta estrofe, o poeta chega ao ponto crucial do texto, ao colocar de maneira clara e consciente a sua tentativa de conceituar a terra natal. E, nesse momento, depois de comparar, mensurar e traçar diversas imagens relativas às significações do ambiente particular, ele não conclui - apenas tece indagações objetivas.

VI

Onde é Brasil?
Que verdura é amor?
Quando te condensas, atingindo
o ponto fora do tempo e da vida?

Que importa este lugar
se todo lugar
é ponto de ver e não de ser?
E esta hora, se toda hora
já se completa longe de si mesma
e te deixa mais longe da procura?
E apenas resta
um sistema de sons que vai guiando
o gosto de dizer e de sentir
a existência verbal
a eletrônica
e musical figuração das coisas?
(p. 801 - 802)

Observa-se que todos os versos são construídos através dessas interrogações, as quais questionam e, ao mesmo tempo, explicam. A primeira estrofe aborda a respeito da definição

exata sobre o país. A extensão crescente dos versos representa a amplitude das dúvidas. O verbo “condensar” e a expressão “ponto fora do tempo e da vida” caracterizam a concretude buscada na procura da realização poética das palavras. Se o fluir das significações é ininterrupto, independente da ação do escritor, por que insistir em defini-lo? Por isso, o sujeito lírico não o determina, apenas o enuncia e sugere a sua representação.

A outra estrofe corrobora para a materialidade da palavra em contraposição à materialidade tátil e sensível das coisas. Assim, as atribuições de tempo e lugar que tornam o sujeito histórico, pois o colocam em uma dimensão mensurável, são problematizadas. Observa-se que “lugar” ganha a descrição: “ponto de ver e não de ser”, o que o caracteriza como representação a partir de um olhar específico diante da imensidade dos sentidos que só a vivência pode proporcionar; e a “hora” tem conotação completa e absoluta, ou seja, ela não se apresenta como fração, mas sim, como um todo experimentado. O *sujeito*, o *espaço* e seu *tempo* são colocados como fragmentações diante da procura comum e ilusória de completude. Os versos são interrompidos pelos *enjambements* que enfatizam ainda mais a expressão de indeterminação.

A concretude, para o poeta, é um exercício de simbolizar, ou seja, descrever uma forma relativa. O olhar *gauche* recai na *esquizofrenia* ao focar a palavra enquanto objeto elementar e mais resistente do que o sujeito. Desse modo, a “terra” é vista: em sua *unidade*, quando é pensada em sua constituição própria, sendo que cada letra compõe a força imagética e potencialidade sonora; em sua *totalidade*, pois ela está imersa em um contexto que lhe garante uma significação expressiva; como *série*: ao fazer parte de um campo de significação e combinar-se com outras palavras, por isso, ocorre a enumeração de plantas específicas e inúmeras que reconstroem o seu significado; como *sistema*: pois ela simboliza um espaço estruturado por vários elementos, tais como: o sujeito e suas especificidades, a natureza, etc; e como *universo*: pois ela simboliza um ponto geográfico, a terra natal - diante da imensidade do mundo.

O *pastiche* está presente na concepção da palavra concreta e a sua imensa gama de abordagens, a qual recai na liberdade do verso Moderno e na revisão da identidade do próprio escritor. A imagem do sujeito de sua origem traz o viés irônico por meio da comparação com o homem das cavernas, o que surpreende e causa graça. Porém, a mesma imagem ganha a dimensão estética do exercício de representação, inerente ao ser-humano. A função do poeta é potencializar este ato comum. Sob tal perspectiva, a comparação não desperta risos.

Novamente, recorre-se às palavras de Sant’Anna (2008) para ressaltar a passagem da ironia para o *pastiche* em *Lição de Coisas*. Tal como pontua o crítico: “A poesia mesmo

absorve a ironia como um de seus componentes, transformando-a num tropo natural da fala. Mas a absorve no mesmo nível em que absorve os paradoxos, as antíteses e outras figuras que resultam ambiguidades e dualismos.” (SANT’ANNA, 2008, p. 74)¹⁰⁴. Nos poemas analisados neste capítulo, cada um desses recursos, inclusive a ironia, ratifica o mais marcante apelo estético: a metáfora poética. O poeta se configura como *sujeito para a palavra, com a palavra e na palavra*. A primeira designação corresponde a trabalhar a linguagem em suas representações constitutivas, a segunda atesta a função de enunciar o movimento constante e intermitente dos símbolos, e a terceira se remete ao reconhecimento do eu-poético através do ato de nomear.

¹⁰⁴ SANT’ANNA, Affonso Romano de. Humor: presença e transformação. In: SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o *gauche* no tempo**. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Pós-contemporaneidade implica uma série de reações às diversas configurações artísticas, históricas e sociais. A crença, cada vez mais acentuada, sobre as possibilidades de extrapolar os limites, impulsiona a desconstrução e a reconstrução contínuas dos conceitos e das práticas. Sejam estas relacionadas ao sistema econômico, político ou estético. No tocante à linguagem, cabe ao poeta interagir com este sistema infundável de significações e colocar-se diante das totalidades abaladas e imensuráveis. O que significa mensurar as barreiras de sua própria linguagem para poder extrapolá-las. O intuito inicial do Movimento Modernista, aqui referenciado, contava com que esse comportamento estivesse atrelado ao progresso e à força representativa da nação em âmbito internacional.

Diante de um mundo repleto de incertezas e contradições, a ideia de progresso se transforma em uma forma longínqua e representativa de um ideal. Nem na história nem na arte, pode-se considerá-lo como efetivado. Se o campo científico e tecnológico estende comprovações de desenvolvimento, há diversas consequências alarmantes que colocam em xeque qualquer contexto revolucionário. As armas nucleares e as fluidas relações interpessoais condicionam o sujeito em situação caótica, como se a tecnologia, cada vez mais potente, ameaçasse a humanidade como um todo. Esse é um panorama que Carlos Drummond de Andrade, nascido em 1902 e morto em 1987, descreve, de acordo com as suas vivências e peculiaridades artísticas, enquanto homem do mundo e poeta brasileiro. A sua perspectiva abrangente vem acompanhada dos sentimentos do mineiro esquivo e irônico.

As análises demonstram que o riso *gauche* caracteriza o mundo como ilógico e absurdo. E, desse modo, fazer poesia, desde o início de sua obra, sempre foi um exercício desafiador. Na tentativa de compreendê-la, o poeta a define como inexplicável. No entanto, ela é configurada com a negativa dos modelos pré-estabelecidos, porque esses não são capazes de expressar o seu olhar obtuso, que advém da imensidade das imprecisões mundanas. No poema “Eu também já fui brasileiro”, de *Alguma Poesia*¹⁰⁵, tem-se claro tal posicionamento:

¹⁰⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia* In: GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

Eu também já fui brasileiro

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.

Eu também já fui poeta.
Bastava olhar para mulher,
pensava logo nas estrelas
e outros substantivos celestes.
Mas eram tantas, o céu tamanho,
minha poesia perturbou-se.

Eu também já tive meu ritmo.
Fazia isso, dizia aquilo.
E meus amigos me queriam,
meus inimigos me odiavam.
Eu irônico deslizava
satisfeito de ter meu ritmo.
Mas acabei confundindo tudo.
Hoje não deslizo mais não,
não sou irônico mais não,
não tenho ritmo mais não.
(p. 60 - 61)

O riso e a ironia se apresentam tanto na concepção de ser brasileiro, como na de poeta. O autor critica o outro e a si mesmo, com a sua “indireta” sinceridade - (pois não segue a tradição, nem mesmo adere totalmente à estética Moderna. Enquanto autor tradicional ele é um mau poeta; porém, enquanto revolucionário, apresenta seu o ritmo próprio e sabe o valor de seu verso). Assim, evidencia-se que Carlos Drummond de Andrade se nega e se afirma através da poesia. É a partir desse tom que procurei demonstrar, no primeiro capítulo, que a ironia funciona como mecanismo de crítica a respeito do desenvolvimento do fazer poético. A desconfiança com relação ao próprio Modernismo faz com que o acento *gauche* se instale e a brasilidade apareça sob o viés da graça provocativa, a qual incita o leitor à reflexão.

No segundo capítulo, foi discutido o modo como o riso e a ironia funcionam para que o escritor estabeleça o diálogo com o mundo que lhe parece sem sentido. Desse modo, rir está associado ao desespero descrito na lógica do poema. Através das análises observa-se que a poesia social *drummondiana* é individualista. A graça ocorre diante da confissão do poeta sobre a inutilidade da sua voz na sociedade, pois, nesse momento, fazer poesia representa colocar ordem no campo abstrato da linguagem e não no plano concreto dos acontecimentos.

No capítulo três, evidencia-se que a escrita poética cria um mundo próprio. O riso apresenta-se através da absurda desconstrução dos conceitos e, diante do nada, o sujeito se coloca de modo absoluto.

No capítulo quatro, observa-se que o autor se aprofunda no espaço das formas, para mensurar o plano sensível, ainda que de maneira inconclusa. E, com isso, a performance *drummondiana* sai da ironia para adentrar o *pastiche* que reconfigura tanto a estrutura Moderna e a Concreta, como a do próprio *gauche*. Com isso, a *gaucherie* se faz através da busca pela palavra elementar. Assim, o poeta imprime a sua voz singular, por meio da palavra constituinte, que faz parte do imenso e eterno trânsito das significações. Desse modo, o trato com a poesia está na apreensão da palavra, por meio da esquizofrenia linguística, que vislumbra a concreção imagética e acentua que os significados são mais resistentes do que os sujeitos.

Acompanhar a trajetória *drummondiana* implica estabelecer relações com a representação fluida e complexa do existir. Por isso, o poeta dialoga com a Pós-modernidade e a Contemporaneidade. O *gauche* representa o Modernismo em diversos aspectos e se reinventa constantemente, mas ele se faz Pós-moderno no *pastiche* de si mesmo, restabelecendo as dimensões do sujeito e das coisas que são significadas e ressignificadas na amplitude espaço-temporal. Vale ressaltar que as obras *drummondianas* posteriores à *Lição de Coisas* são passíveis de afastamentos e aproximações à estética Pós-Moderna. Porém, é esse livro que mais fortemente conversa com o Concretismo e o Modernismo e traz uma ruptura formal bastante significativa dentro da obra completa do autor.

Por todas as implicações e as questões que são levantadas com esta tese, considera-se que ela favorece para a concepção de que a obra do poeta expande e provoca os limites da Poesia Brasileira.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 2 ed. São Paulo: 34, 2008.

ALCIDES, Sérgio. Drummond a passeio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Passeios na ilha** – divagações sobre a vida literária e outras matérias. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

ANDRADE, Alguma Poesia. In: GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

_____. **A Rosa do Povo**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Boitempo: Esquecer para lembrar**. 1 ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Brejo das Almas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das letras, 2012. In GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

_____. **O observador no escritório**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Passeios na ilha** – divagações obre a vida literária e outras matérias. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

ANDRADE, Cecília Félix. **Relevo antropogênico associado à mineração de ferro no quadrilátero ferrífero**: uma análise espaço-temporal do Complexo Itabira (município de Itabira – MG): UFMG, 2012. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br>> Acesso: 20 de dezembro de 2107.

ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade; notas e edição de Carlos Drummond de Andrade. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 4 ed. São Paulo: Martins, 1972

_____. **Paulicéia desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1980.

_____. A Escrava que não é Isaura. In: **Obra imatura**. Lopez, Telê Ancona Lopez e Aline Nogueira Marques (Org.) Rio de Janeiro, 2013.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3 ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BARROSO, Alfredo. **Getúlio Vargas para crianças**. Rio de Janeiro: Empresa de Publicações Infantis Ltda, 1942.

BAUDELAIRE, Charles. A alma do vinho. In: **As flores do mal**. 5. ed. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOSI, Alfredo. Carlos Drummond de Andrade. In: **História concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo, 1997.

BRAYNER, Sônia (Org.). **Carlos Drummond de Andrade**: Fortuna crítica. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 192.

BRITO, Mário da Silva. **A História do Modernismo Brasileiro - Vol. I**. São Paulo: Saraiva, 1958.

BRITTO, Paulo Henriques. **Mínima lírica**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CAMPOS, Augusto de. **Mallarmé**. Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **Bandeira o Descontextualizador**. In: Metalinguagem & outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Drummond, Mestre de Coisas. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas - Ensaios de Teoria e Crítica Literária**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

_____. Inquietudes na poesia de Drummond. In: **Vários escritos**. São Paulo, Duas Cidades, 1995.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Literatura e sociedade**. 2 ed. São Paulo: Nacional, 1967.

_____. **Presença da literatura Brasileira**. Vol. III – Modernismo. DIFEL – Record. Rio de Janeiro, 1977.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira**. Vol. III - Modernismo. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. Modernismo, ontem e hoje. In: **Ensaio reunidos – 1942-1978**. Vol I. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1999.

CÉSAR, Guilhermino. **Brejo das Almas**. In: MORAIS NETO, Prudente de. Alguma Poesia. In: GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma Poesia a Lição de Coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

DUARTE, Danilo Freire. Uma Breve História do Ópio e dos Opióides. **Revista Brasileira de Anestesiologia** - Vol. 55, Nº 1, Janeiro - Fevereiro, 2005. p. 135 - 146. Disponível em: <<http://www.scielo.br>> Acesso: 30 de setembro de 2017.

DUTRA, Waltecir. Limites do Verso. In: GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. Tradução de Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Unesp/Boitempo. 1997.

_____. T. **The illusions of Postmodernism**. Oxford; Malden, MA: Blackweel, 1997.

GOMES, Saul António. Breves observações sobre jograis e cultura urbana na Coimbra medieval. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 19, 1997. Disponível em: <<https://digitalisdsp.uc.pt>>. Acesso 10 de setembro de 2017.

GUIMARÃES, C. L.; MILANEZ, B. Mineração, impactos locais e os desafios da diversificação: revistando Itabira. **Revista Desenvolvimento e Meio Ambiente** – UFPR. Vol. 41, agosto 2017. DOI: 10.5380/dma.v41i0.49360. Artigo recebido em 22 de novembro de 2016, versão final aceita em 26 de junho de 2017. Disponível em: <www.ser.ufpr.br>. Acesso: 10 de setembro de 2017.

GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma Poesia a Lição de Coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

_____. 9 de julho. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Passeios na ilha – divagações sobre a vida literária e outras matérias**. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O Mineiro Drummond I**. In: O Espírito e a Letra- Estudos de crítica literária- vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O Mineiro Drummond II**. In: O Espírito e a Letra - Estudos de crítica literária- vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. Trad. Vinícius Dantas. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 12, pp 16-26, jun. 85. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br>. Acesso em: 13 de novembro de 2017.

JAMESON, F. Postmodernism or, The Cultural c of Late Capitalism. In: KAPLAN, E. A. (Org.) **O mal estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1993.

_____. **Pós-modernismo: a lógica do capital tardio**. Tradução de Elisa Cevalco. 2 ed. São Paulo: Ática, 2000.

LIMA, Luís Costa. O Princípio-Corrosão na Poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: **Lira e Antilira** (Mário, Drummond, Cabral). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUCAS, Fábio. Anotações sobre o poeta. In: GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Corrêa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **O pós-moderno explicado às crianças**. Correspondência 1982 - 1985.

Tradução de Tereza Coelho. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

MACEDO, José Rivair. **Mouros e cristãos**: a ritualização da conquista no Velho e no Novo Mundo. BUCEMA- Bulletins du Centre d'Études Medievales d'Auxerres. Hors-série n° 2 - 2008: Le Moyen Âge vu d'ailleurs. Disponível em: <<http://cem.revues.org/8632>>; Acesso: 12 de janeiro de 2018.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. In: **Poésies et autres textes**. Paris: Le Livre de Poche, 1998.

_____. Sonnet Allégorique de Lui-Même. In FONTES, J. B. **Os anos de exílio do jovem Mallarmé**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

MARQUES, Aline Nogueira (org.). **Mário de Andrade Obra imatura**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2013.

MELO NETO, JOÃO Cabral de. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

MENDES, Murilo. Canção do Exílio. In: **Poemas e Bumba-meu-poeta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso e Universo em Drummond**. Trad. Marly de Oliveira. 3. ed. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Brasileira através dos textos**. 29. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix 2012.

MILLIET, Sérgio. A Rosa do Povo. In: MORAIS NETO, Prudente de. Alguma poesia In MORAIS NETO, Prudente de. Alguma Poesia. In GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma Poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

MORAES NETO, Geneton. **Dossiê Drummond**. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2007.

MORICONI, Ítalo. **A problemática da pós-modernidade na literatura brasileira**. Cadernos da ABE, v. III, n. 1 Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/08.htm>>. Acesso: 1 de novembro de 2017.

MOURA, Emílio. O Poeta e seu Sentimento do Mundo. In: MORAIS NETO, Prudente de. Alguma Poesia. In: GUIMARÃES, Julio Castañon. (org). **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

PASTA JUNIOR, José Antonio. Singularidade do duplo no Brasil. In: CHEMANA, Roland (Org.). **A clínica do especular na obra de Machado de Assis**. Paris: Association Lacanienne Internationale, 2003.

RODRIGUES, Diego; NUNO, Fernando (Coord.). **Dicionário Larousse da Língua Portuguesa – míni**. 1 ed. – São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

ROQUETTE-PINTO. Claudia. **Corola**. São Paulo: Ateliê, 2000.

ROMEIRO, Adriana. **Um visionário na corte de D. João V: revolta e milenarismo nas Minas Gerais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ROSA, Carlos Augusto de Proença. **História da ciência: da antiguidade ao renascimento científico**. 2. ed. — Brasília: FUNAG, 2012.

RÍNCON, C. **La no simultaneidad de lo simultáneo: Pós-modernidad, globalización y culturas en América Latina**. 2 ed. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. A comédia urbana: de Robert Macaire à Lanterna Mágica. Representações e práticas comparáveis na imprensa ilustrada no século XIX – entre o romantismo e o realismo. Teresa - **Revista de Literatura Brasileira** [12/13]; São Paulo, p. 174-191, 2013.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond: o *gauche* no tempo**. 5ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SARTRE. Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. A imaginação: Questão de método. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SCHWARZ, Roberto. O bonde, a carroça e o modernista. In: **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Revista Novos Estudos** - CEBRAP. N°. 55 – Novembro - 1999. p. 27-36. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/>>. Acesso: 18 de abril de 2016.

_____. **Drummond, uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.

SILVA, Cibele Lauria. **Brasil de todos os cantos**: Programas radiofônicos musicais do Projeto Minerva pelo radialista J. da Silva Vidal na rádio Bandeirantes de São Paulo - Dissertação de Metrado em Música: UFMG, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br>. Acesso: 10 de novembro de 2017.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. Trad. Milena Magalhães. **Sibila - Revista de Poesia e Cultura**. Ano 5. n. 8-9. Ateliê Editorial. Disponível em: <<http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005>>. Acesso: 1 de novembro de 2017.